رحلة الدراما عبر العصور

من القرن الخامس ق.م. حتى القرن العشرين

تأليف

أ.د. محمد حمدى إبراهيم

الناشر

الدار الدولية للاستثمارات الثقافية

الدار الدولية
للاستثمارات الثقافية ش.م.م

رحلة الدراما عبر العصور
من القرن الخامس ق.م. حتى القرن العشرين

أ. د. محمد حمدى ابراهيم

رقم الإيداع: 10665 /2007
I.S.B.N 977-282-3012

الطبعة العربية الأولى 2007

الدار الدولية للاستثمارات الثقافية ش.م.م.
ص. ب: 5599 هليوبوليس غرب/ القاهرة.
تليفون: 26221944 / 26222105 فاكس: 26222105(00202)
بريد إليكترونى : ihci@link.net

International House for Cultural Investments S.A.E
P. O. Box 5599 Heliopolis, West, Cairo, Egypt
E-mail: ihci@.net

الإهـداء

أهدى هذا الكتـاب إلى جـمـيع طلابى
اللذين يدرسون الدراما سواءً فى أكاديمية
الفنون أو فى الجامعـات المصرية ، كما
أهديه إلى كل العاملين فى حقل الدراما
بأنواعها المختلفة فى وطننا العزيز

المحـــتويات

* * * * *

★ ★مقدمـــة★ ★

رحلة الدراما عبر العصور – أو بالأحرى رحلتى مع الدراما على مدى خمسة وثلاثين عاماً – هى رحلة أشبه بقصص الخيال الشعبى أو حكايات الجان الخرافية أو أساطير الإغريق القدامى . إنها رحلة مفعمة بالسحر والخيال ، والحلاوة والمرارة ، والفوز والهزيمة ، والجاذبية والنفور .. إنها باختصار رحلة الإنسان عبر العصور . فمنذ أن بدأت تدريس الدراما عام 1972 وشرعت فى تأليف الطبعة الأولى من كتابى نظرية الدراما الإغريقية عام 1977 ، وأنا أتابع هذه الرحلة فى أكاديمية الفنون بمصر، وفى المعهد العالى للفنون المسرحية بالكويت ، وفى جامعات القاهرة وعين شمس والإسكندرية ، طوراً مع تلاميذى ، وطوراً فى صومعتى التى هى مكتبى . ومن عجب أن السنوات قد انصرفت دون أن أروى ظمأى من المتعة ، ودون أن تكتحل عيناى بعد هذه الرحلة من مرأى اليابسة حيث يحط المسافر الرحال وحيث خاتمة السفر .

ولكننى بعد مرور هذه الأعوام الطويلة وجدت بين أوراقى زاداً موفوراً كنت قد تعودت أن أقدمه لطلابى من محبى الدراما ، بغية أن أوفر عليهم عناء بذل الجهد فى جمع المادة العلمية المطلوبة منهم لاستيعاب الدراما على مر العصور . وحينما قرأت هذه الوريقات وجدت أن حجمها قد تنامى وكثر بحيث لم يعد من المتيسر أن أتركها على حالها ، أو أن أبقيها بخطى وأصورها لتلاميذى فيحارون فى تبين الكلمات التى دونت بخط لا يكاد يقرأ أو يستبين . ثم إننى من بعد ذلك طالعت المحتويات وأحكمت ربطها وأتقنت صياغة الأسلوب الذى كتبت به صياغة متقنة قدر الإمكان ؛ وحاولت جاهداً ألاتظهر بين ثناياها ملامح تشى بأنها ألفت على مدى أعوام طوال . وكان هذا بمثابة تحد بالغ ، لأن ماكتب على مدى خمسة وثلاثين عاماً لابد وأن يبدو للقارىء وكأنه كتب اليوم أو على أحسن تقدير هذا العام .

ولقد بعدت فى هذا الكتاب الذى يحمل عبق التاريخ وحماس الشباب وحنكة الشيوخ فى آن عن المنهجية الأكاديمية الصارمة التى اتبعتها – على سبيل المثال – فى كتابى الأول : «نظرية الدراما الإغريقية» ، وأرخيت العنان لأفكارى كى تسترسل

مع محتوياته فى انسجام . فهناك من الأعمال ما استوقفنى وجعلنى أفرد له مساحة ملحوظة كى أوفيه حقه من المعالجة ، وهناك من الكتاب من ظفر من اهتمامى بالقدح المعلى ، وهناك من المسرحيات ماجعلنى أنبرى لتحليله فى إسهاب . ولكن هناك من الأعمال والمؤلفين نفر مررت عليهم مرور الكرام ، مكتفياً بشرح سماتهم الرئيسة دون إسهاب يستحق الذكر ؛ كما أن هناك من المؤلفين ماضربت صفحًا عن تناولهم رغم قيمة أعمالهم وشهرتهم التى طبقت الآفاق . فالحق إننى كنت انتقائيًا إلى حد بعيد ، وكان مزاجى أدبيًا قبل أن يكون نقدياً صارمًا ، وإن كنت طوال عمرى أحفل بالنقد إلى حد بعيد .

وأتعشم أن يلقى كتابى هذا – برغم ماقد يوجد فيه من قصور عن الشمول والإحاطة – قبولاً لدى الطلاب والدارسين فى أقسام الدراما والنقد الأدبى بالجامعات وأكاديميات الفنون ومعاهدها ، وأن يجدوا فيه زاداً لرحلتهم مع الدراما ، ومتعة فى التعايش مع عصورها ومذاهبها ، وفهمًا لروحها وخصائصها ، وسعادة بجاذبيتها وسحرها وطلاوتها . فإن استطاع الكتاب أن يحقق هذه الأهداف كلها ، كان حقًا ولزامًا علىّ أن أشكر المولى عز وجل على أن دفعنى إلى بلوغ هذه الغاية النبيلة السامية ، وإن قصر الكتاب عن بلوغها فإنما عذرى أننى بذلت قصارى جهدى لتحقيق هدف عظيم وغاية نبيلة ولكن التوفيق قد خاننى .

وأسأل الله تعالى عز وجل أن يوفق بلادنا وشعبنا إلى التطلع إلى ثقافات العالم من خلال نافذة الدراما المرصعة بالأحجار الكريمة والموشاة بالذهب ، التى تخلب الألباب وتذهل الأفئدة وتحيى موات القلوب بما تقدم من زاد فكرى جليل ، وبما تزكيه داخل النفس من مشاعر متوهجة وأحاسيس سامية .

ولايفوتنى فى الختام أن أشكر القائمين على أمر الدار الدولية للاستثمارات الثقافية على تفضلهم بنشر هذا الكتاب ضمن مطبوعات الدار ، وأخص بشكرى السيدة/ رجاء يوسف التى بذلت جهداً كبيراً فى سبيل تحقيق هذا الهدف منذ أن عرضت عليها مسودات الكتاب حتى ظهر بعون الله إلى النور ، والله تعالى أسأل أن يجزيهم عنى خير الجزاء ، وأن يجعل مطبوعاتهم فناراً ينير الوطن والمنطقة العربية بأسرها . كما أود أن أنتهز الفرصة لتوجيه خالص الامتنان والمحبة لتلاميذ وتلميذاتى الذين آزرونى طوال هذه الحقبة الزمنية ، وأحاطونى بحبهم ومشاعرهم المخلصة ،

وتقبلوا أفكارى دون غضاضة ، بل وتحمسوا لها فى بعض الأحيان وكأنهم هم أصحابها .. بارك الله فيهم ووفقهم إلى صالح الأعمال وجعل مستقبلهم زاهراً وحياتهم حافلة بالعطا وبذل الجهد فى سبيل الوطن المفدى .

وابتهل إلى الله سبحانه وتعالى أن يوفقنا وأن يهدينا إلى سواء السبيل ، إنه نعم المولى ونعم النصير .

القاهرة فى شهر فبراير 2007

أ.د. محمد حمدى إبراهيم

التراجيديا الإغريقية

لقد ظُلمت التراجيديا الإغريقية من قبل طائفة من نقادنا المحدثين ، حينما جعلوهاَ صراعًا مع القدر الذى هو قوة غاشمة تقدر على الإنسان سلفًا مقدرات حياته وأحداثها . وفى الحق إن هذا الوصف المنطوى على تبسيط ساذج للأمور ، يتجاهل حقيقة لايمكن تجاهلها ، وهو أن الدراما تقوم أول ماتقوم على حرية الإرادة وعلى الاختيار بين البدائل ، وأن الشخصيات فيها ليست مجرد دمى أو عرائس مسلوبة الإرادة أو مشلولة الحركة بذاتها . ومن هنا فإننى أنبرى لتقديم تحليل لمسرحية «بروميثيوس فى الأغلال» للشاعر المسرحى القديم أيسخيلوس – الذى اتهم زوراً وبهتاناً بأنه جعل شخصيات مسرحياته مستكينة خاضعة لسطوة القدر – لكى أوضح مدى توافر حرية الإرادة لدى الشخصية التراجيدية منذ البدء. ويمثل ماظلمت التراجيديا الإغريقية ظلم رائدها ومبدعها أيسخيلوس ، مع أنه كان فى مسرحية «الفرس» رائداً فى التعبير الدرامى، حيث هرب من الوقوع فى فخ المباشرة بنقل أحداث مسرحيته إلى عاصمة بلاد فارس، حتى لاتأتى الشهادة على عظمة الأثينيين من لدن أفراد من بنى جلدتهم ، بل من أعدائهم . كما تملص من عقدة إعلاء الذات بأنْ أعلى من شأن أعدائه ومنحهم مكانة متميزة سامية حتى يجعل انتصار أثينا مرموقًا وخليقًا بالإعجاب أكثر .

ولست راغبًا فى التوقف طويلاً أمام الدراما الإغريقية بوجه خاص ، بعد أن قدمت فى هذا الصدد كتابى: «نظرية الدراما الإغريقية» الذى صدرت منه حتى الآن طبعتان . ولذا فإننى أكتفى هنا بعرض هذا التحليل لتراجيدية «بروميثيوس فى الأغلال» ، لأنها مسرحية لم تسلط عليها الأضواء من قبل فى المؤلفات التى صدرت باللغة العربية ، ولأنه تحليل لقى القبول والإعجاب من تلاميذى ، طلاب الدراسات العليا بكل من جامعة القاهرة وأكاديمية الفنون .

تحليل مسرحية

بروميثيوس فى الأغلال

للكاتب المسرحى الإغريقى أيسخيلوس

تحليل مسرحية بروميثيوس في الأغلال

الأسطورة :

موضوع المسرحية مستمد من الأساطير القديمة التى تدور حول الصراع بين آلهة **الأولمبوس** Olympos وبين **العمالقة** Gigantes **والجبابرة** Titanes أبناء ربة الأرض ، الذين أنجبتهم بدون مساعدة زوجها **أورانوس** Ouranos إله السماء . وكان العمالقة يضمرون الكره لأرباب **الأولمبوس** لأن جدهم **أورانوس** كان مستبداً طاغياً ، فقيدهم بالأغلال وسجنهم فى باطن الأرض فى مكان يعرف باسم **تارتاروس** Tartaros ، وهو مرادف للجحيم عند اليونان .

أما **الجبابرة** – الذين يعرفون عند الإغريق بـ **«التياتين»** – فكانوا مناصرين لأرباب **الأولمبوس** ويحتفظون معهم بعلاقة الصداقة والود ، ولذا تروى لنا الأساطير أن الإله **زيوس** Zeus كلف **التيتان بروميثيوس** Promêtheus بخلق جنس البشر ، فقام هذا بصياغتهم من الصلصال على صورة الآلهة ثم بث فيهم روحاً سماوية خالدة، وجعل قاماتهم منصوبة وهاماتهم مرفوعة إلى السماء ، ترنو عيونهم إلى المنبت الإلهى الذى خلقت منه أرواحهم . ثم كلف **زيوس إبيمثيوس** Epimêtheus – شقيق **بروميثيوس** – بخلق جنس من صنوف الحيوان ، فقام هذا بصياغته وتشكيله من صلصال كالفخار أيضاً ولكنه عجز عن منحه الروح السماوية ، لذلك جاءت الحيوانات فى صورة أدنى من صورة الإنسان وأقل شأناً ، ومن آيات ذلك أنها تدب على أربع أو تمشى على بطنها ورؤوسها منكسة لأسفل ، تنظر إلى الطين الذى خلقت منه .

ولقد روت الأساطير أن **بروميثيوس** كان شديد الذكاء وكان أريباً ماكراً يتفوق فى ذكائه على **زيوس** نفسه ، مما أثار حفيظه **زيوس** كبير الآلهة عليه ، ولقد أدى هذا الخلاف إلى وجود عداء بين الاثنين استفحل أمره ، خاصة عندما أقدم **بروميثيوس** على اقتراف فعلتين أغضبتا منه **زيوس** وزادتا من حقده وغله عليه .

الفعلة الأولى منهما وقعت حينما كلف **زيـوس بروميثيوس** بتقسيم ثور كان قد ذبحه البشر ثم قدموه قرباناً إلى الآلهة ، إذ أمره **زيوس** بأن يقسم هذا الثور إلى قسمين متساويين قسم للبشر وآخر للآلهة . ولما كان **بروميثيوس** ذكياً أريباً فقد فطن إلى جشع **زيـــوس** وطمعه ، وأراد أن يكشف له عن تلكما الخصلتين الذميمتين ، فجاء بالعظام ووضع فوقها دهناً ، وجاء باللحم الجيد وغطاه بالأحشاء ، ثم قال **لزيـوس** : «اختر ما تشاء منهما» . فما أن وقع بصر **زيوس** على الدهن حتى سال لعابه وظن أن تحته لحماً سائغاً ، ورفض أن يمد يده إلى القسم الآخر المغطى بالأحشاء ، ولكنه ما أن كشف عن طبقة الدهن حتى وجد تحتها العظام ، فاستشاط غضباً وأضمر الحقد فى نفسه تجاه **بروميثيوس** الذى غبنه فى القسمة وفضح طمعه .

ومن هنا دأب البشر – بعد هذه الحادثة – على أن يقوموا بشىّ الأضاحى المقدمة للأرباب حتى يسيل دهنها ويصبح دخاناً يتصاعد نحو السماء ، معتبرين أن هذا الدهن هو نصيب الآلهة الذ ى اختاره **زيـوس** بنفسه ، ثم يأخذون بقية الأضحية لأنفسهم .

أما الفعلة الثانية ، فقد وقعت عندما كثرت آثام البشر وذنوبهم ، وترتب على ذلك أن عاقبهم الإله **زيـوس** بحرمانهم من النار المقدسة ، ولكن **بروميثيوس** – الذى يحب مخلوقاته – يسرق النار المقدسة من السماء ثم يعيدها للبشر ، رحمة بهم وشفقة عليهم، وبسبب هذا يشتد غضب **زيوس** عليه وينزل به العقاب .

البناء الدرامى :

تبدأ المسرحية بصلب **التيتان بروميثيوس** على صخرة فى **بلاد القوقاز** تقع أمام بحر عاصف متلاطم الأمواج ، ويتم ذلك على يد تابعين من أتباع **زيوس** هما **كراتوس** Kratos ويعنى **العنف** و**بيـا** Bia ويعنى القوة ، وذلك تحت إشراف **هيفايستوس** Hêphaestos إله النار والحدادة ، الذى يستحث خلال عملية الصلب **بروميثيوس** على الإذعان لمشيئة **زيـوس** أو استرضائه كى ينال حريته ، ولكن **التيتان** كان عنيداً فظل صامتاً لا ينبس بنت شفه ، ولا يبدى ألمه حتى حينما قام تابعاً **زيـوس** بغرس الأغلال فى يديه وتسميره فى مكانه بالأوتاد .

ولكن حينما تخلو خشبة المسرح إلا منه ، تتدفق الكلمات هادرة من فمه ، معبراً فيها عن سخطه وحنقه على الطاغية **زيوس** . ونعرف من السياق أن الإله **زيوس** كان

غاضباً على التيتان **بروميثيوس** أيضاً ، لأن **بروميثيوس** كان يعرف من أمه سراً خطيراً يتعلق **بزيوس** ، ولا يريد أن يفصح عنه . وهذا السر يتعلق بمولد ابن **لزيوس** سيقدر له – حينما يشب عن الطوق – أن يطيح بوالده ، وأن يجلس على العرش بدلاً منه ، مثلما أطاح **زيوس** بوالده **كرونوس** Kronos ، ومثلما أطاح **كرونوس** بوالده أورانوس من قبل.

ثم تدخل الجوقة المكونة من بنات **أوقيانوس** Okeanidai – وهو تيتان مثله – لكى تواسيه فى محنته ، وتشد من أزره وتسانده فى مواجهة كبير الآلهة الظالم . ويحاول **أوقيانوس** Okeanos بشتى السبل أن يستحث **بروميثيوس** على الخضوع والاستسلام أمام القوة الغاشمة ، ولكن **بروميثيوس** يظل صامداً لا يلين ، مثل الصخرة الشماء التى تتكسر عليها الأمواج ، ويظل يتحمل بشجاعة مصيره المؤلم ، ويخفى آلامه المبرحة ويشكو للطبيعة الظلم الذى يقع عليه من الأرباب رغم كونه إلهاً .

وكان **بروميثيوس** يواسى نفسه فى مصابه بأنه حتماً سيكسب المعركة فى النهاية لأنه يحمل بين جوانحه سراً دفيناً عرفه من أمه **ثيميس** Themis (فى بعض الروايات الأسطورية يسند هذا السر الدفين للربة **ميتيس** Mêtis ربة الحكمة) يتعلق بمصير **زيوس** ومصير عرشه من بعده . وكانت **ميتيس** هذه تعرف أن هناك طفلاً سينجبه **زيوس** لو أنه تزوج من حورية البحر **ثيتيس** Thetis التى كان ينوى الزواج منها ، وعندما هددها **زيوس** وأمرها بالكشف عن اسم تلك المرأة رفضت أن تبوح باسمها ، ولما فشل **زيوس** فى حملها على الكشف عن السر أقدم على ابتلاعها ، ولكنها باحت بالسر لابنها **بروميثيوس** قبل أن تلقى مصيرها ، حتى تزوده بالقوة اللازمة للتصدى لجبروت كبير الآلهة **زيوس** .

ومن هنا ظل **بروميثيوس** يرسف فى الأغلال ثلاثة آلاف عام دون أن ينحنى أو يلين ، لأنه يعلم فى قرارة نفسه أنه يحمل السر الدفين الذى سيودى بالطاغية **زيوس**، ويقوده إلى حتفه مهما طال الزمن .

ثم تدخل إلى خشبة المسرح ضحية أخرى من ضحايا عسف **زيوس** وجوره وهى **إيو** Iô المسكينة التى أحبها **زيوس** وحقدت عليها زوجته **هيرا** Hêra ، بسبب غيرتها المرة ، فحولتها إلى بقرة . ومنذ ذلك الحين طفقت إيو تهيم على وجهها تطاردها ذبابة الماشية التى لا تكف عن لسعها ، ويعذبها الوحش **أرجوس** Argos ذو المائة عين التى لا تغفل ولا تنام . وكان مقدرا على إيو أن تمضى فى تجوالها

وهروبها إلى أبد الآبدين ، ولكن **بروميثيوس** يعطف عليها ويرثى لحالها ويكشف أستار الغيب وحجبه أمامها ، فيتنبأ لها بمستقبلها ويخبرها أنها ستصل فى النهاية إلى أرض مصر ، وبعد أن تزول عنها اللعنة ستنجب ابناً يسمى **إبافوس** Epaphos ، وستعبد بعد ذلك فى مصر بوصفها الربة إيزيس ، أما **إبافــوس** فسيكون جداً لكل من داناؤوس Danaos ملك **أرجوس** ، **وأيجيبتوس** Aegyptos ملك مصر .

ثم يفد بعد ذلك الإله **هرميس** Hermês ، رسول **زيوس** ، لكى يأمر **بروميثيوس** أن يبوح بالسر الذى يكتمه بين جوانحه ، ولكن **بروميثيوس** يرد عليه بغلظة وخشونة ويسلقه بألسنة حداد هو ومولاه **زيوس** ، وهنا يقذفه **زيوس** بصاعقته المهلكة فتطيح به إلى أعماق الجحيم ، ومعه بنات **أوقيـانوس** المخلصات اللائى قررن أن يشاركنه مصيره التعس . ولكن **بروميثيوس** إله خالد لا يموت ، ولا يمكن **لزيوس** أن يقتله أو يقضى عليه ، وكل ما يستطيع فعله هو تهديده وتعذيبه . ومن هذا المنطلق فقد سلط عليه طوال مدة صلبه نسره المتوحش ليلتهم كبده كل صباح ، ولكن هذا الكبد الخالد خلـود **التيتـان** كان ينمو مرة أخرى حينما يجن المساء ، وهكذا حتى انقضت فترة الأعوام الثلاثة آلاف .

تحليل الشخصيات :

بروميثيوس :

هى أكثر الشخصيات الدرامية عناداً وأكثرها إصراراً وثباتاً على المبدأ وأشدها تحملاً للأذى وصبراً على المكاره ، ولكنه مع ذلك كله شخصية تظفر بتعاطفنا لأن عنادها عناد نبيل إذا جاز لنا هذا التعبير : عناد فى مواجهة الطغيان ، عناد صامت فى معظم الأحيان ، يذكرنا فى محنته هذه بالمسيح عليه السلام ، فهو مثله محب للبشر ويتألم من أجلهم فى صمت ، وهو يصلب مثله ، ولكن الخلاف الوحيد بينهما هو أن **بروميثيوس** يجرؤ على تحدى القوة الإلهية من أجلهم ، بينما المسيح عليه السلام – يطيع القوة الإلهية فى رحمته بالبشر .

وهذا العناد المتأصل فى نفس **بروميثيوس** يجعله شخصية درامية بمعنى الكلمة، لأن من صفات الشخصية الدرامية أن تصر على الالتزام بالمبدأ وأن تمضى فى سبيل الدفاع عنه إلى آخر مدى ، حتى ولو كان الثمن الذى ستدفعه فى سبيل ذلك هو حياتها .

ولقد نجح المؤلف فى إجراء الصراع فى مسرحيته عن طريق التقليل من قوة **زيوس** وحجب معلومة عنه ، وهى سر مولد الابن الذى سيطيح به ، وعن طريق زيادة قوة **بروميثيوس** حتى يتمكن من الصمود فى وجه قوة **زيوس** . ولو كان **زيوس** فى المسرحية صاحب قوة لا تقهر omnipotent لما استطاع **بروميثيوس** أن يتصدى له ، لأن أول مبدأ للصراع فى الدراما وأول شرط له هو تعدد القوى وتكافؤها – ولا نقول التساوى بينها – فالصراع يستحيل لو وجدت قوة واحدة فقط ، أو لو كانت هذه القوة الواحدة أكبر من كل القوى مجتمعة بحيث لا يمكن قهرها أو التصدى لها .

وبرغم أن الصراع فى المسرحية يحدث على مستوى الآلهة ، إلا أن المؤلف قد بعد به عن عدم المعقولية وقربه من المستوى الإنسانى ، فجعلنا نحس طوال الوقت أننا أمام بشر يصيبون ويخطئون ويتألمون ويحبون ويكرهون .

ولما كان **بروميثيوس** إلهاً خالداً كما ذكرنا ، فإن **زيوس** لا يستطيع أن يزهق روحه وهو لايملك فى الواقع سوى أن يعذبه ، فهو يسلط عليه نسره ليلتهم كبده نهاراً؛ ولما كان كبده خالداً كذلك فهو يعود للنمو ليلاً . والكبد هنا رمز للمعرفة التى ضن بها **بروميثيوس** على غريمه **زيوس** حينما حرمه من معرفة السر الذى يعرفه ، ولذا فإن **زيوس** يعذبه فى مكمن قوته وموطن فخره . وحينما يطيح **زيوس** **بروميثيوس** فى هاوية الجحيم فإنه لا يموت لأنه خالد ، وسوف يعود **زيوس** ليرفعه من جديد إلى عالم الأحياء ، ثم يتصالح معه ويعفو عنه فى نهاية المسرحية الثالثة من الثلاثية .

ونلاحظ أن كل الشخصيات المسرحية الأخرى – منذ بدايتها وحتى نهايتها – تتوسل إلى **بروميثيوس** وترجو منه أن يستسلم حتى لا يذوق الوبال ، ولكنه يظل شامخاً كالجبل الأشم . ونلاحظ أنه كلما ازداد عناد **بروميثيوس** كلما زاد غضب **زيوس** وقلت مقاومته وأسقط فى يده ، فالإصرار النبيل يجرد الخصم من طغيانه وعسفه ، والصمت الواثق يكون – أحياناً – اقوى من الزئير والهدير . إن **بروميثيوس** لا يعرف الحلول الوسط ولا يقبل المهادنة ولا يرضى بالخضوع والاستسلام ، فهو أشبه بمن يناطح الجبل ظناً منه أن رأسه ستكسر الجبل ، كما يقول الشاعر (**الأعشى**) :

كناطح يوماً صخرة ليوهنها   فلم يضرها وأوهى قرنه الوعل

ورغم أن الشخصيات الأخرى وخصوصاً أفراد الجوقة يذكرون **بروميثيوس** بأن العاقل هو من ينحنى للعاصفة ، وأن المتصلب العنيد يجتث كشجرة مالها من قرار ،

إلا أنه بحكم تكوينه التراجيدى لا يقبل هذا النصح ولا يقتنع بمثل هذه الأقوال الخانعة المستسلمة فى نظره .

ولكنه سيضطر فى النهاية إلى الإذعان وقبول الصلح أمام منطق القوة الغاشمة، وإلى قبول الحل الوسط الذى ظل يرفضه منذ البداية .

وهنا يكمن مغزى المسرحية وهو أننا نتعلم الحكمة بالتدريج ، ونصل إلى الاعتدال حينما نصبح حكماء ونتخلى عن التطرف بعد أن كنا نصر على أن نتشبث به أمداً طويلاً .

زيـــــوس :

يصور **أيسخيلوس** كبير الآلهة **زيوس** فى صورة بشرية تقربه إلى أذهاننا ، فنراه فى البداية كمثل حاكم جديد مزهو بسلطته ومفتون بقوته ، ويريد أن يجرب هذه القوة، كما نراه يخشى على سلطته هذه من أى شخص يعارضه ، مثله فى ذلك مثل أى حاكم مغرور بعيد عن الحكمة والاتزان .

إن شعار المستبد هو : «من ليس معى فهو ضدى» . وحينما يجسر شخص على معارضته أو مناوءته تثور ثائرته ويظهر فى التو أقبح ما فيه من صفات ، فلا يتورع عن التنكيل بخصمه دون شفقة أو رحمة ، فالسلطة عند الطاغية رهن باستخدامها وتصبح بلا جدوى بالنسبة له حينما يملكها ولا يجربها ، حيث إن امتلاك السلطة يغرى دوماً باستخدامها . ولذا فإن **زيـــوس** يظهر أمامنا فى المسرحية بمظهر حاكم طاغية يفتقر إلى الحكمة وإلى الثقة بالنفس ، ويزداد حنقه كلما زاد إصرار خصمه على التحدى . ورغم قوة **زيوس** الرهيبة وعنفه الشديد إلا أنه يجد صعوبة فى الوصول بهذا العنف إلى منتهاه ، فالعنف عادة ما يكون غير مجد أمام الإصرار والعناد ، وبالتالى فهو يفقد الطاغية الميزة النسبية التى يملكها ، فتضعف قوته بالتدريج أمام صمود خصمه النبيل وعناده الفطرى وصمته الذى يكاد يخرجه عن طوره . ثم نشاهد مظاهر التبدل والتغير فى سلوك **زيوس** حينما يضطر إلى اكتساب الحكمة رغماً عنه ، ويتعلم كيف يتنازل وكيف يرضى رغم أنفه ، ويقبل أن يصافح اليد التى أمر بغرس الأوتاد فيها ، ويدرك أن هناك قوة فوق القوة ومنعة فوق المنعة لا قبل له بمقاومتها ، كما يعرف أن فوق كل ذى علم عليم ، وأن ما حجب عنه من معرفة غدا ميسوراً لدى غيره وهو خصمه .

وبذلك أصبح لبروميثيوس اليد العليا فى الصراع فى خاتمة المطاف بعد ما كان هو الأدنى والأضعف .

إن المبدأ الذى تؤكد عليه المسرحية هو انكسار الطغيان والعنف وتعلم الحكمة ونبذ التطرق والجنوح إلى الاعتدال ، وهو أمر يتم على مراحل ولا يمكن حدوثه فجأة أو دفعة واحدة ، فنحن فى حياتنا لا نكتسب الحكمة إلا فى أواخر أعمارنا ، ولو كانت الحكمة أمراً ميسور لحظينا بها فى مقتبل العمر ، حينما كنا فى أشد الحاجة إليها كى نناضل بها تلك القوى التى تتربص بنا من الخارج وتدفعنا إلى الهلاك من الداخل .

الشخصيات الثانوية :

(أ) إيـــو :

تأتى **إيو** فى المسرحية كشخصية تدلل على طغيان **زيوس** ، فهى ضحية من ضحاياه مثل **بروميثيوس** تماماً ، لكن المؤلف يريد أن يضعها فى مجال المقارنة مع **بروميثيوس** ، حتى يمكننا أن نتبين أن هناك اختلافاً فى تحمل المعاناة بين الشخصيتين الدراميتين .

إن **بروميثيوس** يتحمل قدره فى شجاعة وإباء وشمم ، لا تنثنى إرادته ولا تلين له قناة ، فهو دوماً مرفوع الرأس لا يخضع ولا يستسلم ويتمسك بكبريائه حتى آخر لحظة .

أما إيو فهى ضحية مثله تماماً لكنها لا تستطيع الصمود أمام نكبتها ، ولا تستطيع تحمل معاناتها ، فهى باكية متألمة لا تملك من أمرها شيئاً ، تتقاذفها الملمات والكوارث ولكنها لا تملك لنفسها ضراً ولانفعاً ، إنها مثل قشة تتقاذفها الأمواج فلا تملك لها رداً . وحينما نلمح كمشاهدين مدى الفارق الذى تحدثه الفاجعة فى نفس كل شخصية من الشخصيتين ، يزداد إعجاباً **ببروميثيوس** وإكبارنا لموقفه وشفقتنا عليه لأنه يتحمل قدره بشجاعة لا نظير لها .

(ب) هيفايستوس :

هو رب النار والحدادة ويظهره المؤلف لنا فى صورة شخصية مجبرة على أن تقوم بواجبها وتؤدى ما هو مطلوب منها ، برغم أنها فى أعماقها لا ترضى عن أداء هذا الواجب .

إن **هيفايستوس** يبدو أمامنا كما لو كان وزيراً تابعاً **لزيوس** ملزماً بالإصغاء إلى أوامره وغير قادر على عصيانه ، وهو بذلك يتحرك على المستوى البشرى أيضاً رغم كونه إلهاً ، فماذا يمكننا نحن البشر أن نفعل فى مواجهة طاغية لا يرحم ؟ وماذا يمكن أن ننصح به حاكماً مستبداً اختار العنف طريقاً وارتضى البطش مسلكاً ؟ إن **هيفايستوس** يصور فى المسرحية وكأنه أداة فى يد طاغية يمقت ما يفعله ولكنه لا يصرح بذلك ، لأنه مكره على تنفيذ رغبات مولاه وأوامره . إذ نجده حينما ينصح **بروميثيوس** بالخضوع يود فى قرارة نفسه لو أنه استطاع أن يحل محل **بروميثيوس** ، وأن يتمرد مثله على الطغيان وأن يتجاسر على رفع رأسه أمام المستبد الباطش ، إنه لايرثى **بروميثيوس** بقدر ما يكن له الإعجاب فى قرارة نفسه ، لكن هيهات أن يصبح من كان أداه فى يد الطغيان بطلاً ، إنه حلم بعيد المنال .

(جـ) هرميس :

تتجلى فى شخصية **هرميس** فى هذه المسرحية الصفات التى تواترت عنه فى الأساطير القديمة : فهو ماكر ومخادع ولئيم ومداهن ، وهو خير مثال ليكون رسولاً للطاغية ، إنه مثل الكلب الذى يطلقه سيده لينبح فى وجه خصومه ويبث الذعر فى نفوسهم ، حتى يصبحوا مهيئين للنكال والبطش بهم فى أقصر وقت ممكن . **وهرميس** خبير بمهمته ويجيدها تماماً ، ولقد نجح المؤلف فى رسم شخصيته نجاحاً موفوراً لأنه ركز على إظهار مساوئه فى مقابل فضائل **بروميثيوس** : فأظهر دنو نفس **هرميس** ومهانته فى مقابل علو نفس البطل وكبريائه ، وأوضح التواء **هرميس** وخسته فى مقابل صراحة **بروميثيوس** وشجاعته ، وبين لجوء **هرميس** إلى الحيطة والمكر فى مقابل تهور **بروميثيوس** واندفاعه ، وصور جبن **هرميس** فى مقابل شجاعة البطل . كما حالفه التوفيق فى تصوير ذل **هرميس** وهوانه أمام كل من **زيوس** **وبروميثيوس** على حد سواء وفى آن واحد ، فى مقابل عزة نفس **بروميثيوس** وإبائه وشممه .. إن **هرميس** باختصار هو النقيض الذى يظهر نقيضه .

(د) أوقيانوس :

ويصوره المؤلف فى السرحية فى صورة قوة خيرة تناصر البطل وتؤازره وتقف فى صفه وتواسيه وتعينه على تحمل آلامه . ولقد حالف التوفيق المؤلف حينما جعل **أوقيانوس** تيتاناً من بنى جلدة **بروميثيوس** يتألم لألمه ويحزن لمصابه . ونحن نحس دوماً طوال هذه المسرحية الحافلة بصنوف العذاب والألم أن الخير الوحيد الذى

يطل علينا ، فى خضم هذا الطوفان الهائل من الشر والعنف ، إنما يتجلى فى رقة مشاعر هذه الشخصية كريمة النفس شديدة الإيمان بالخير ، ولكنها مثل كثير من بنى الإنسان قوة خيرة لا تجد لنفسها سبيلاً للانتصار على البطش والعنف ، أو هى بمثابة حق يفتقر إلى قوة تسانده فيعجز عن مد يد العون لأنصاره أو لمن يحبهم .

إن **أوقيانوس** شخصية لا تنقصها الشهامة ولكنها شخصية بلا فعالية ومجردة من أسباب القوة وعاجزة عن مجابهة الطغيان ، ولكنها على أية حال بمثابة نور فى الظلام الحالك أمام البطل فى محنته ، إذ تكفيه كلمات رقيقة تصدر عنها لمساندته وبث العزيمة فى قلبه ، وتزويده بالصبر فى جهاده ضد العسف والأذى .

دور الجوقة فى المسرحية :

تتكون الجوقة فى المسرحية من بنات **التيتان أوقيانوس** اللائى جئن إلى مسرح الأحداث بصحبة والدهن للوقوف مع قريبهن **بروميثيوس** لمساندته وشد أزره ، فهن فى المسرحية يتصفن بنفس صفات والدهن **أوقيانوس** الخيرة ، إذ تشع الرحمة ويتبدى الإخلاص فى كلماتهن الرقيقة ، وهن يقفن طوال المسرحية بجانب البطل ويقمن بمواساته والتخفيف عنه فيما حل به من بلاء ، ويكفكفن دموعه التى انحدرت من مآقيها . وهن يلعنّ الظلم ويكرهن الطغاة ، ولكنهن مع ذلك يكتفين بالشكوى إذ ليس فى مقدورهن فعل شىء أو الإقدام على أى تصرف إزاء الطغيان . ويتبدى إخلاصهن الشديد للبطل فى إقدامهن على الهبوط معه إلى أعماق الجحيم فى نهاية المسرحية ، حينما تطيح به إلى الهاوية قوة **زيوس** الغاشمة فى استبداد وتجبر .

والجوقة فى هذه المسرحية كدأبها فى سائر مسرحيات **أيسخيلوس** الباقية جوقة رزينة عاقلة ، تحب الخير وتنتصر للأخيار وتكره الشر وتنحى باللائمة على الأشرار.. إنها خيرة فى وسط عالم يموج بالآثام ويزخر بالخطايا ويرفل فى الموبقات.

التراجيديا الرومانية

دأب النقاد على أن يدمغوا التراجيديا الرومانية بوجه عام بأنها تفتقر إلى الإبداع ، وبأنها مجرد ترجمة تكاد أن تكون حرفية لروائع المسرح الإغريقى ، واتهموا الرومان بأنهم اكتفوا بأن يحيوا فى ظل اليونان وقنعوا بريادتهم لهم فى شتى ميادين الفكر والفن . ولكن الحقيقة أن هذا الرأى لم يعد يلقى ماكان يلقاه قبلاً من تأييد وإرتياح ، وبدأ النقاد فى التنقيب عن مزايا التراجيديا الرومانية ، خصوصاً فى أعمال سينكا . واكتشفوا أن هذا الكاتب الذى كان له أبلغ الأثر فى العصور الحديثة ، كان يكتب التراجيديا من منظور مخالف للمنظور الإغريقى الكلاسى ، حيث إنه لم يكن يركز على الفعل الدرامى المتجسد بقدر ماركز على دوافعه داخل النفس البشرية، وتوقف عند هذه الدوافع طويلاً قبل أن يصور وقوع الفعل وتجسده . ثم إنه قد حشد كثيراً من المؤثرات الشعورية والبصرية لكى يجعل وقع الدراما فى النفس أشد، وهو عين مافعله شيكسبير العبقرى فى مسرحياته على نحو ما .

كذلك فقد دأب النقاد القدامى على إطلاق حكم مؤداه أن مسرحيات سينكا معدة للقراءة فقط وأنها لاتصلح للعرض المسرحى ، بمثل ماوصفوا مسرح كاتبنا العظيم توفيق الحكيم بأنه مسرح ذهنى يصلح للقراءة بينما لايصلح للعرض على خشبة المسرح . والحق إن هذه تهمة ظالمة بالنسبة لكليهما – ولاأقول مفتراة – فمقومات الدراما إما أن توجد أو لاتوجد ، فإذا وجدت كان النص الدرامى صالحًا للعرض على خشبة المسرح ، وإذا لم تتوافر كان النص أصلاً غير درامى ولايستحق أن يندرج فى زمرة الفن الدرامى . وأرسطو يخبرنا بأن النص الدرامى قادر على منح التأثير المنشود ، سواء أكان مقروءاً أو معروضًا على خشبة المسرح ، لأن العرض المسرحى هو عنصر واحد من عناصر الدراما الستة.

ولسوف يجد القارىء فى الصفحات التالية معلومات عن التراجيديا الإغريقية مستقاة من مصادرها بغير وسيط ، علها تعينه على فهم طبيعة المسرح الرومانى الذى ظلمته المقارنة المتعسفة مع نظيره الإغريقى زمنًا طويلاً ، فى حين أنه كان خطوة لها وزنها وقيمتها على طريق تطور الدراما .


التراچيديا الرومانية

لم يبق لنا من نتاج التراچيديا الرومانية قبل مسرحيات **سينكا** الدرامية سوى شذرات قليلة لا تسمن ولا تغنى من جوع ، ولكننا نستدل من هذه الشذرات على قلتها أن كتاب الدراما الرومان كانو عاكفين على ترجمة التراجيديات الإغريقية ، وعلى نقلها إلى لغتهم والاقتباس منها ومحاكاتها بكل الطرق الممكنة . وكان السباقون فى هذا المضمار ورواده هم : **ليڤيوس أندرونيكوس** Livius Andronicus ، **ونايڤيوس** Naevius، **وإنيوس** Ennius .

إنيوس :

كان **كوينتوس إنيوس** Quintus Ennius (239 – 169 ق . م .) من أنجح كتاب الدراما الرومانية ، وكان من أساطين التراجيديا الرومانية ، إذ امتدح **شيشرون** مسرحيته **ثيستيس** Thyestês التى تم عرضها قبل وفاة مؤلفها بسنوات قليلة . وبحوزتنا الآن ما يقرب من عشرين عنواناً لتراجيديات من تأليف **إنيوس** ، معظمها عبارة عن أسماء أبطال أو بطلات من أساطير حرب طروادة الشهيرة ؛ ولحسن الحظ بقيت لنا شذرات قليلة من مسرحيته **ميديا** Medea التى يؤكد **شيشرون** أن **إنيوس** ترجمها عن مسرحية **يوريبيديس** التى تحمل الإسم ذاته ترجمة حرفية . ونجد أن **شيشرون** يمتدح **إنيوس** ، لأنه رغم محاكاته للأصول الإغريقية واقتباسه منها أو حتى ترجمته لها ، إلا أنه نجح فى تصوير خصائص الشخصية الرومانية الحقة متجسدة فى أبطاله ، معارضاً بذلك خصالهم المأثورة عنهم فى التراجيديا الإغريقية ؛ وتتلخص هذه الخصال الرومانية فى البسالة والإقدام وفى تحمل المصاعب والمشاق وعدم الشكوى أو التذمر . ومن أجل ذلك فقد أثنى عليه **شيشرون** ومدحه بالجملة التالية :

«يا أفضل الشعراء طراً ، رغم أنف من قدحوا فيك من دائرة الشاعر السكندرى يوفوريون»

ولقد ألف **إنيوس** أيضاً مسرحيتين وطنيتين من النوع الذى عرف عند الرومان باسم Fabulae Praetextae ، وهو النوع يتعرض لسرد موضوعات تراجيدية مقتبسة

من تاريخ روما القديم . ولكن هذا النوع الوطنى عجز على مر السنين عن اكتساب الشهرة بين المشاهدين ، كما أخفق فى الصمود أمام التراجيديا ذات الموضوعات الإغريقية ، وهو أمر عجيب ومحير بالنسبة لنا إزاء ما نعرفه من تاريخ الرومان الحافل بالبطولات وجلائل الأعمال . ومن عجب أن يقبل الجمهور الرومانى بشغف وولع على مشاهدة الموضوعات المستمدة من التراجيديا الإغريقية ، ويضرب صفحاً عن مشاهدة التراجيديات القائمة فى موضوعها على أحداث التاريخ الرومانى ، ولا يبدى تجاهها إلا النزر اليسير من الاهتمام .

وكان **إنيوس** من مواليد إقليم **كالابريا** ، وعكف منذ نعومة أظفاره على تعلم اللغة اليونانية القديمة وإتقانها ، وكان مزهواً بمعرفته العميقة للأدب الإغريقى ومهارته فى اللغات . ولقد أطلق عليه بنو جلدته – فى هذا المقام – اسم «**صاحب القلوب الثلاثة** tria cordia» ، أى صاحب اللغات الثلاث ، وهى اللاتينية واليونانية والإتروسكية . ولقد شبهه الناقد الرومانى **كونتيليانوس** Quintilianus بغابة من أشجار البلوط الكثيفة المهيبة ، رغم افتقاره إلى الصقل والتشذيب والصناعة التى سادت العصر الأوغسطى ، مصداقاً لمقولة الشاعر الرومانى «**أوڤيديوس**» Ovidius : «**إنيوس صاحب الموهبة الفذة والفن غير المصقول**» .

ولكن **إنيوس** – رغم كل الانتقادات الموجهة إليه – كان قادراً على إضفاء التأثير الدرامى المنشود بكل تمكن واقتدار ، كما يبدو ذلك فى الأبيات التى تلقيها **أندروماخى** Andromachê الأسيرة ، بعد سقوط طروادة فى أيدى الإغريق الغزاة، وهى أبيات حفظها لنا **شيشرون** :

«**أيها الأب ، أى وطن الآباء ، أى سلالة ! برياموس أيها القصر الذى تحوطه الأبواب ذات الصرير ! إننى أرنو إليكم بعد أن وقعت فى براثن البرابرة وصرت تحت رحمتهم ! آه أيها القصر الموشى بالصور المنقوشة على سقوفه ، والمرصع بالذهب والمطعم بالعاج أنى لى أن أشاهد هذا الثراء الفخيم كله والنار تستعر فيه وتلتهمه ؟ وكيف يطاوعنى قلبى فأرى بعينى مصرع برياموس وإزهاق روحه بوحشية وقسوة ضارية، وأن أرى مذبح الإله يوبيتر وهو ملطخ بالدماء ؟**» .

وكان **شيشرون** يرى أن مسرحية **أندروماخى** هذه من المسرحيات الممتازة ، سواء فى موضوعها التراجيدى أو فى أسلوبها أو فى وزنها . أما الناقد ڤارّو Varro فقد حفظ لنا بيتاً واحداً من مسرحية هيكوبا Hecuba ، وهو :

«آه أيتها المعابد الشامخة لأرباب السماء ، يا من تناطحين بهاماتك النجوم اللامعة البراقة» .

وكان هناك شاعران آخران من شعراء التراجيديا الرومانية عاشا بعد **إنيــوس** بفترة من الزمن ، هما **باكوڤيوس** (220 – 132 ق.م .) الذى ولد فى بروندیزيوم ، **وأكيوس (أوأتيوس)** الذى عاش فى الفترة من (170 – 90 ق.م) .

باكوڤيوس Pacuvius :

وهو ابن أخت الشاعر الكبير **إنيــوس** ، وولد فى بروندیزيوم بإقليم كالابريا ، ودون حوالى 12 مسرحية لم يبق منها سوى ما يقرب من 400 بيت كلها شذرات غير متصلة . ومعظم مسرحياته مأخوذة عن **يوريبيديس وسوفوكليس** ، ولكنه ألف مسرحية وطنية تاريخية واحدة بعنوان «**باولوس** Paulus» . ومن أهم مسرحياته أنتيوبى Antiopê التى يخبرنا **شيشرون** أنه ترجمها عن **مسرحية** ليوريبيديس بالإسم ذاته . **وأنتيوبى** هى ابنة ملك **بويوتيا** المدعو **ڤيكتيوس** ، ولكن **زيوس** شغف بها حباً وعاشرها، فهربت خوفاً من افتضاح أمرها ومن العقاب الذى كان ينتظرها على يد والدها ؛ ولقد طاردها عمها **ليكوس** بعد وفاة أخيه وقيدها بالأغلال . ولقد وضعت **أنتيوبى** وهى سجينة على **جبل كيثايرون** توأمين من علاقتها **بزيوس** ، **هما أمفيون** Amphiôn **وزيثوس** Zêthos . بعد ذلك تمكنت **أنتيوبى** من الهرب من منزل عمها ، وطاردتها زوجة عمها ، ولكن ولديها أنقذاها من الخطر . وهناك أيضاً مسرحية أتلانتا Atalanta ، وهى ابنة **ياسوس الأركادى** ، ولقد أنجبت هذه الفتاة طفلاً من عشيقها فكرهت الزواج وألقت بالطفل فى العراء ، وعثر عليه نفر من الرعاه وأسموه بإسم **بارثينوبايوس** ، وعندما شب هذا الطفل عن الطوق بدأ فى البحث عن والدته .

أما مسرحية **خريسيس** Chrysis فيدور موضوعها حول أحداث مسرحية **إفيجينا بين التاورين** للشاعر الإغريقى **يوريبيديس** . وأما مسرحية **تحكيم الأسلحة** Armorum Iudicium فتدور حول قصة العداوة المستحكمة بين **أياس وأوديسيوس** ، وهى تسير وفق موضوع مسرحية أياس **لسوفوكليس** . وهناك مسرحية أخرى **لباكوڤيوس** عنوانها «**أورستيس المستعبد**» Dulorestes ، وهى تدور حول قتل **أورستيس** لأمه **كليتمنسترا** Clytemnestra وعشيقها **أيجيسثوس** Aegisthus انتقاماً لقتلهما والده **أجاممنون** . أما مسرحية **هرميونى** Hermionê فتدور حول **هرميونى** ، وهى ابنة **منيلاؤوس** من **هيلينى** ، وتزوجت من **نيوبتوليموس** بن **أخيليوس** ، أو – فى رواية أخرى – من أورستيس بن **أجاممنون** .

وهناك مسرحيات أخرى لباكوڤيوس ، منها : «إليونى» Ilionê ، ابنة الملك برياموس من زوجته هيكابى ؛ «وميدوس» Medus ، وهو ابن ميديا من أيجيوس ملك أثينا ؛ «وحمام القدم» Nipra ، وهى تدور حول ولدى أوديسيوس : تليماخوس ابنه من بنيلوبى ، وتيلوجونوس Têlegonus ابنه من الساحرة كيركى ؛ ومسرحية «بنثيوس» Pentheus ، وهى تدور حول تصدى بنثيوس ملك طيبة لعبادة الإله ديونيسوس ومقاومتها ؛ و «تيوكر» Teucer ، وهو ابن تيلامون وهيسيونى وأخو أياس ، وسمى «تيوكر» (أى الطروادى) لأن والدته كانت ابنة لاؤميدون ملك طروادة . ولقد عاقبه والده بعد رجوعه من حرب طروادة معتبراً إياه السبب فى موت أخيه أياس ، فذهب إلى قبرص حيث شيد هناك مدينة باسم سلاميس .

ويعتقد شيشرون أن أى رومانى يحب الأدب اللاتينى لابد وأن يقرأ تراجيدية ميديا التى كتبها إنيوس ، وتراجيدية أنتيوبى التى ألفها باكوڤيوس . أما الشاعر برسيوس فيسخر من طريقة باكوڤيوس فى عرض أحزان أنتيوبى على خشبة المسرح بقوله :

«إن هناك الكثيرين ممن أغرموا بباكوڤيوس وببطلته أنتيوبى ، الغارقة فى أحزانها والتى لا يريم قلبها عن النكبات ولا يرضى عن الفواجع بديلاً !» .

ويتميز الشاعر باكوڤيوس بسعة اطلاعه وبشغفه الملحوظ بالقراءة ، حتى أن كلا من كونتيليانوس وهوراتيوس يصفه بالفقيه doctus ، وهو لقب يستحقه بالفعل نظراً لاطلاعه الواسع ومعرفته العميقة بكل من الأدب الإغريقى والفلسفة الإغريقية . ويتضح لنا من الشذرات الباقية من أعماله – على قلتها – أنه كان مولعاً بصك الكلمات الجديدة التى لم ترد قبلاً عند من سبقوه من الشعراء مثل كلمة geminitudo بمعنى «التوأمة» . كما كان مغرماً بصك الكلمات المركبة والصعبة ، كما يتبين لنا من البيت التالى الذى حفظه لنا الناقد كونتيليانوس ، والذى يمكن ترجمته على النحو التالى :

«سلالة نيريوس (= رب البحر) ذوى الأنوف المعقوفة إلى أعلى ، وذوى الرقاب المعوجة (أى الدلافين)» .

إذ أن هذا البيت يحتوى على لفظين غاية فى الصعوبة ، هما repandirostrum ومعناها ذوى الأنوف المعقوفة ، وكلمة incurvicervicum ومعناها ذوى الرقاب المعوجة .

وأفضل تراجيديات باكوڤيوس بلا جدال هى أنتيوبى التى تأتى فى المقام الأول ، وتليها دولورستيس (= أورستيس المستعبد) . ولقد ألف باكوڤيوس – كما سبق أن ذكرنا

– مسرحية وطنية واحدة بعنوان **باولوس** ، وهى تتعرض لقصة حياة القائد الرومانى **لوكيوس أيميليوس باولوس** الذى أنزل الهزيمة بآخر ملك مقدونى فى موقعة بيدنا عام 168 ق.م .

مقتطفات من شذرات باكوفيوس :

(1) من مسرحية «حمام القدم» Niptra (عن خُلُق الرومان) :

«لا بأس من أن نشكو الحظ العاثر ، ولكن ليس من المناسب أن نبكى : فالشكوى أليق بالرجل ، أما البكاء فهو من طبيعة المرأة» .

(2) من مسرحية «إليونى» Ilionê (على لسان شبح بوليدورس لأمه إليونى) :

«أماه إننى أناديك .. أنت يا من تحاولين تخفيف همومك بنومك المضطرب ولا ترثين لحالى ! انهضى إذن وادفنى فلذة كبدك قبل أن تلتهمه الوحوش الضارية وتمزق جسده الطيور الجارحة !» .

(3) من مسرحية «خريسيس» Chrysis (وتتعلق بالأفكار الفلسفية) :

«أنظر إلى هذا الشىء الذى يحتضن الأرض ويطوقها من حولها ومن أعلاها فى شكل دائرى ، والذى يتلألأ عند شروق الشمس ويظلم عند غروبها ! ذلك هو ما يسميه قومنا «**السماء**» ويسميه الإغريق «**الأثير**» ... إنه يحيى ويصور ، ويغذى وينمى، ويهب الحياة والوجود لكل المخلوقات . وفى نهاية الأمر يحجب كل شىء ويسترد كل شىء ، وهو بمثابة أب للجميع : كل شىء يصدر عنه ثم يعود إليه ...» .

(4) من مسرحية «تيوكر» Teucer (ويتبدى فيها جمال الوصف) :

«كنا ونحن مبتهجين برحيلنا نراقب الأسماك وهى تتقافز وتمرح ، فلم نحل بين أنفسنا وبين متابعتها . وفى أثناء ذلك المشهد آذنت الشمس بالمغيب وأخذ البحر يهدر ويزمجر ، وبدأ الظلام يتكاثف ، كما أخذ سواد الليل البهيم وغمام العاصفة العاتية يحجبان عنا رؤية الأشياء . وبدأ وميض البرق يلمع بين السحب المتراكمة ، ثم أرعدت السماء بصوت مزلزل رهيب ، وتساقط منها برد فجائى ممزوج بسيل جارف من المطر ، وتقاذفت الرياح من كل جانب سفينتنا التعسة ، وهبت علينا زوابع مخيفة، وطفق البحر يفور بمياهه الصاخبة بمثل فوران التنور ..» .

(5) من مسرحية «تيوكر» أيضاً (تعبيرات عاطفية مؤثرة : غضب ثم حزن) :

«إذن فقد تجاسرت على ترك أخيك أجاكس (= **أياس الإغريقى**) ينفصل عنك وجرؤت على أن تعود إلى **سلاميس** بدونه ! ولم تخش رؤية وجه أبيك التعس بعد أن جردته من أبوته ، وحطمته – وهو شيخ كبير طاعن – فى سنه هذه التى حرم فيها من فلذات أكباده ، ولم تفكر فى أخيك الذى قتل مع أننى عهدت به إليك لحمايته ...»

(6) مسرحية «خريسيس» (سخرية من وسائل التنجيم والعرافة) :

«حرى بالإنسان أن يستمع دون أدنى أكتراث لأولئك الذين يزعمون أنهم يعرفون لغة الطير ، والذين يقتبسون الحكمة من حشايا الحيوانات أكثر مما يكتسبونها من أنفسهم .....وفى تصورى أنه لو كان هناك أناس يستطيعون التنبؤ بأحداث المستقبل ، إذا لغدوا على قدم المساواة مع الإله يوبيتر ذاته !» .

(7) من مسرحية «تحكيم الأسلحة» Armorum Iudicium (كان الرومان المعاصرون يرون أن فيها إسقاطاً على قتل يوليوس قيصر بيد الغدر) .

«ترى هل قدر لى أن أنقذ أولئك الأشخاص ليكونوا هم قتلتى الذى يقضون على حياتى فى آخر الأمر ؟» .

أكيوس Accius (170 - 90 ق.م.) :

أما الشاعر **أكيوس** (أو **أتيوس** Attius) ، فقد ولد فى بيساوروم بإقليم أومبريا ، وكان أبواه معتقين كما كان صديقاً **لشيشرون** ، وكان أصغر سناً من أستاذه **باكوفيوس** بسنين كثيرة . وعندما انتقده **باكوفيوس** وعاب عليه جفاف شعره وعدم نضوج موهبته ، قال :

«لست آسفاً فى الحقيقة على جفاف شعرى وعدم نضوج موهبتى ، لأننى آمل فى المستقبل أن أكتب أفضل مما كتبت . ذلك أن ما ينطبق على النبوغ ينطبق أيضاً على الفاكهة : فالفاكهة التى تبدو أول الأمر جافة مرة المذاق سرعان ما تصبح حلوة مشتهاة ناضجة بعد فترة من الزمن . أما تلك التى يدل منظرها أول الأمر على النعومة والليونة وكثرة العصارة سرعان ما تصير عفنة وتفسد . ومعنى ذلك أننا يجب أن ندع للزمن فرصة لتحقيق النبوغ» .

ولقد ألف **أكيوس** حوالى 45 تراجيدية بقى منها شذرات تبلغ فى مجموعها 700 بيتًا ، كما ألف مسرحيتين وطنيتين ، واحدة منهما بعنوان **ديكيــوس** Decius الـذى ضحى بنفسه فى الحروب السابينية ، والثانية بعنوان **بروتوس** Brutus الوطنى الشجاع الذى طرد من روما مناصرى الملك الطاغية **تاركـوينيـوس** المتـغطرس Tarquinius Superbus وأشياعه . وكان الشاعر الكبير **هوراتيوس** يطلق على **أكيوس** لقب «الشامخ» altus ، أما الشاعر **أوفيديوس** فكان يقول عنه : «**أتيوس** ، صاحب التعبيرات التى تنبض بالحياة» ، وأما الناقد **كونتيليانوس** فكان يصفه «بصاحب التعبيرات القوية» .

ويعتبر **أكيوس** أغزر شعراء التراجيديا الرومان إنتاجاً ، وكان يحاكى **يوريبيديس** بوجه خاص ولكنه لم يغفل عن محاكاة **سوفوكليس** . ولحسن الحظ تبقى لنا – كما أسلفنا – شذرات من أعماله تعادل ضعف ما تبقى لنا من شذرات **باكوفيوس** . ونجد الشاعر الهجاء **مارتياليس** Martialis ينتقد كلاً من **أكيوس** وأستاذه **باكوفيوس** ويعيب عليهما ولعهما بالتعبيرات الطنانة الجوفاء التى عفا عليها الزمن وصارت من سقط المتاع ، وذلك بقوله :

«وها أنت تطالع . وقد استولت عليك الدهشة . وصفاً للأرض المثمرة وتعبيرات أخرى جوفاء على غرار تلك التى يتقيأها كل من **باكوفيوس وأكيوس**» .

ولكن **شيشرون** – من جهة أخرى – يمتدح قوة أسلوب **أكيوس** وجزالة شعره ، ويستشهد على ذلك بأبيات من مسرحية له بعنوان «**أتريوس**» Atreus ، وهى على النحو التالى :

«ومن جديد ينبرى **ثييستيس** للقبض على أخيه **أتريوس** ، وينقض علىّ مرة أخرى وأنا ملتزم بالهدوء والسكينة ، فيستثير كوامن حقدى وغضبى ...... إنه لوزر عظيم وشر أشد جسامة يمتزجان معاً ويتحالفان ! والآن يتحتم علىّ أن أحطم قلبه العنيف القاسى وأن أجعله كسفاً» .

ويتضح من هذه الفقرة أن التأثيرات الريطوريقية (= البلاغية) كانت تسود التراجيديا إبان عصر هذا الشاعر وتطبعها بطابع خاص . ولقد أشار **سينكا** فى رسائله (Epist., 80) إلى أن مسرحية «**أتريوس**» هذه كانت تعرض فى عصره ، وأنها كانت تحتوى على مقولة شائعة عن الطغاة غدت مضرب الأمثال فى زمنها وفى العصور التالية ، وهى :

«**دعهم يكرهون طالما يخافون** ! Oderint dum metuant» .

وكان **أكيوس** مغرماً بالتأثيرات الريطوريقية (= البلاغية)، مثل تجانس بدايات الكلمات alliteratio فى البيت الواحد ، كما يتضح من المثال التالى :

«إنه حمل هائل أشد وطأة على نفسى ، حيث إنه ممتزج بشر أشد وبالاً»

maior mihi moles, maius miscendumst malum .

«لاحظ أن جميع الكلمات تبدأ بحرف الميم (m)» .

ولقد أنحى شاعر الهجاء **لوكيليوس** Lucilius باللائمة على كل من **أكيوس** و**باكوفيوس** ، لإقدامها على صياغة ألفاظ جديدة غير مسبوقة لأسماء المعانى ، مثل castitudo (= العفة أو الطهارة) . وعلى أية حال فإن **أكيوس** كان صنواً لشاعر الملاحم **فرجيليوس** فى إحساسه الفطرى بجمال الطبيعة وارتباطه بالأرض ، ولقد اعتقد قدامى النقاد أن **أكيوس** يمثل ذروة نضج التراجيديا الرومانية بكافة المقاييس .

ورغم أنه من الصعب على الناقد – من خلال الشذرات المتفرقة وحدها – أن يكون حكماً قائماً بذاته يعول عليه عن التراجيديا الرومانية ، إلا أن الناقد **كونتيليانوس** – الذى كانت لديه فرصة لمطالعة التراجيديات الرومانية السابقة على عصره – قد امتدح أعمال الشاعرين **باكوفيوس** و**أكيوس** لنبل مشاعرهما ولعظمة أسلوبيهما ، وللكرامة والكبرياء اللذين يميزان شخصيات مسرحياتهما ، ولأن العصر الذى عاشا فيه كان بحق عصر بطولات وتضحيات . ولا ينبغى لنا أن نلومها على افتقارهما للصقل والتشذيب أو المراجعة الأخيرة التى كان الشعراء ينقحون بها مسرحياتهم ، وهو ما يعرف اصطلاحاً «باللمسة الأخيرة ultima manus» ، لأن العصر الذى عاشا فيه لم يكن يقر سوى الموهبة الفطرية ولم يكن يعرف مثل هذا الصقل . كذلك امتدح **كونتيليانوس** قدرة كل منها على صياغة الحبكة الدرامية وبناء الشخصيات ، والبراعة فى التركيز والاقتصاد oeconomia فى التعبير ، والتكامل sanctitas ، والتعبير عن الروح الأبية العالية virilitas .

ولقد روى لنا **شيشرون** أنه – أثناء عرض مسرحيات **باكوفيوس** أو **أكيوس** على أيامه فوق خشبة المسرح – كانت الجماهير تقتبس أبياتاً منها وتقوم بترديدها لانطباقها على الأحداث التى كانت معاصرة لهم آنذاك ، مثلما نفعل نحن ذلك أحياناً فى العصر الحاضر حينما نشاهد الأعمال الكلاسية الراقية . ويخبرنا **شيشرون** أنه كان يقول لصديقه **أتيكوس** إن أفراد الجمهور – عندما كان الممثل يلقى العبارة التالية : **«بشقائنا تصير عظيماً** : nostra miseria tu es magnus» – كانوا يفهمونها على أنها تنطبق

على زعـيـمـهم آنذاك **بومـبى العظيم** Pompeius Magnus ، وأن الناس فى المســرح طفـقـوا يصـفـقـون بعـدها تصـفـيـقاً حـاداً مـتـواصـلاً (Cicero, ad Atticum, ii, 19) . ويمضــى **شيـشـرون** ليخبرنا فى موضع آخر (Cicero, pro Sestio, 58) بأنه حـينمـا كان الممثل الشهير **أيســوبوس** يقوم بأداء دوره فى المسرحية الوطنية «**بروتـوس**» ألـقـى بالجملة التالية :

«توليوس الذى كَفَل الحرية للمواطنين»

"Tullius qui libertatem civibus stabiliberat"

ففهم المشاهدون أن هذه العبارة تشير إلى **شيـشـرون** (واسمـه الكامل **مـاركـوس توليـوس كـيكرو = شيـشـرون**) الذى كان حـاضراً العرض المسرحى آنذاك ، وأنه أبدى مزيداً من الاغتباط لهذا الربط من جانب المشاهدين ، خاصـة أن الجماهير طلبت من الممثل أن يعيد إلقاء هذه العبارة مراراً وتكراراً millies revocatum est .

ورغم أن مـثل هذا التـصـرف من جـانب الجـمـهـور لا يدخل فى باب التـقـيـيم الجـمـالى للدراما ، إلا أنـه يبرهن على الأقل على قوة التـأثير الريطوريقى والتعليمى للتراجـيـديا فى نفوس المشاهدين ، الذين كـانوا يطربون للفصاحـة الخطابيـة فى وقت نضجت فيه الثقافة وما زال الجمهور فيه ينعم بالحرية السياسية . ولقد أكد **شيـشـرون** – وهو ناقد أدبى لا يشق له غبـار – بما لا يدع مـجالاً للشك ارتباط الشعر ومنه الدراما بالخطابة وبأساليب البيان ، وكذا ارتبـاط الشعراء ارتبـاطاً وثيقاً بالريطوريقا (Cicero, de Oratoribus, iii, 7) ، وذلك فى العبارة التالية :

«للشعراء .... الذين توثقت صلتهم بالخطباء»

poetis ... . quibus est proxima cognatio cum oratoribus .

مقتطفات من شذرات أكيوس :

(1) من مسرحية التحكيم Iudicium (على لسان أياكس = أياس) :

«يا بنى لتكن مثل أبيك فى شجاعته ، ولتكن أسعد منه حظاً !» .

وقد غدت هذه العبارة مثلاً رومانياً مشهوراً .

(2) من مـسـرحـيـة «تيلفيوس» Telephus (وهى تعكس الروح الرواقـيـة التى عشقها الرومان) :

– «إذا كان الحظ قد استطاع أن يسلب منى ثروتى وسلطانى ، فإنه لن يتمكن أبداً من أن يسلبنى الفضيلة !» .

– «إن من تذيع شهرته بسبب أحزانه لهو رجل جدير بالرثاء» .

(3) من مسرحية «ملياجر» Meleager (عن الروح الرواقية أيضاً) :

«من شيمة الرجال أن يتحملوا الحظ العاثر فى يسر وصبر» .

(4) من مسرحية «أستياناكس» Astyanax (وهو ابن البطل الطروادى هكتور ، وتتضمن سخرية من العرافين) :

«إننى لا أثق فيمن يسمون بالعرافين ، فهم يملأون آذان الناس بأقوالهم ، بينما يكدسون أكوام الذهب فى منازلهم» .

(5) من مسرحية «ثييستيس» Thyestês :

– «على الإنسان أن يلزم جانب الحذر دائماً ، لأن كثيراً من الفخاخ تنصب للأخيار» .

– «دعهم يكرهون طالما يخافون !» .

والبيت الأخير كان يردده كل من **شيشرون** و**سينكا** فى إعجاب بحسن صياغته وبلاغته ، ويروى أن الإمبراطور **كاليجولا** – وكان طاغية مستبداً – كان دائم الاستشهاد به لأنه اعتقد أنه ينطبق عليه .

(6) من مسرحية «ميديا» Medea (وصف أحد الرعاة لسفينة كبيرة كان يشاهدها لأول مرة فى حياته) :

«شاهدت كتلة ضخمة تقترب وهى تحدث دوياً هائلاً وزئيراً صاعداً من أعماق البحر ، تطوى الموج أمامها ، وتشق دوامات المياه ، وتندفع إلى الأمام فتجعل المياه ترتطم بالشاطىء ثم لا تلبث أن تنحسر عنه» .

(7) من المسرحية الوطنية الرومانية «بروتوس» Brutus :

«توليوس الذى ضمن الحرية للمواطنين» .

وهى عبارة اعتقد الناس آنذاك أنها تشير إلى **شيشرون** ، حيث إن اسم قبيلته كان **«توليا»** .

ڤاريوس وأوڤيديوس :

يمتــدح **كونتيليانوس** – فى معرض عرضه المختصر للتراجيديا الرومانية – مسرحية «**ثييستس**» Thyestês التى ألفها «**لوكيوس ڤاريوس روفوس**» (64 ق.م – 9م) امتداحاً كبيراً ، وكان **ڤاريوس** هذا صديقاً للشاعرين **ڤرجيليوس وهوراتيوس** ، كما كان شريكاً للناقد «**بلوتيوس توكا**» Plotius Tucca فى نشر ملحمة **الأينيدة (= الإنيادة)** التى ألفها الشاعر الأشهر **ڤرجيليوس** . وكان **ڤاريوس** فى الأصل شاعراً ملحمياً ، إذ ألف قصيدة ملحمية عن مصرع **يوليوس** قيصر ، ولكنه ما لبث أن هجر تأليف الملاحم تاركاً الميدان لصديقه الأعظم والأقدر **ڤرجيليوس** ، بعد أن اتضح له عدم قدرته على منافسته ؛ ولقد عُرضت مسرحيته «**ثييستيس**» على خشبة المسرح خلال الاحتفالات التى أقيمت بعد موقعة **أكتيوم** . ولقد قام **تاكيتوس** – المؤرخ والناقد والأديب – بعقد مقارنة بين مسرحية «**ثييستيس**» التى ألفها «**ڤاريوس**» ، ومسرحية «**ميديا**» التى ألفها «**أوڤيديوس**» ، وأثنى عليهما معاً ، وقال فى معرض هذه المقارنة إن كلاً من «**أسينوس بوليـو**» Asinus Pollio وميسّالا Messala قد استطاع أن يؤلف عملاً يمكن أن يبلغ منزلة هاتين المسرحيتين العظيمتين .

أمــا **أوڤيــديوس** ، وهو شاعر مرموق من شعراء العصر الأوغسطى وصاحب ديوان «**مسخ الكائنات**» Metemorphoses الذى يعتبر درة أعمال هذا العصر ، فكان شاعراً فذاً رغم أنه لم يؤلف سوى مسرحية واحدة بعنوان «**ميــديا**» . ولقــد أثنى **كــونتــيليــانوس** ثناءً كبيراً على هذه المسرحيـة ، وأعلن أنها تبرهن على مقـدرة «**أوڤيـديوس**» الفذة فى كتابة التراجيديا ، وأن هذا الكاتب العظيم كان يمكن أن يبلغ فى هذا المضمار شأناً منقطع النظير لو أنه وظف موهبته فى التأليف للتراجيديا . وليس بوسعنا – رغم هذا الثناء الذى أغدقه النقاد على هذين الشاعرين وعلى مسرحيتيهما – أن نبدى رأياً فى قيمتهما الفنية الدرامية ، حيث إن النقاد القدامى قد أعجبوا بهما كأعمال أدبية فى الغالب الأعم ؛ إذ أنهما فى الحقيقة عملان أدبيان من طراز رفيع المستوى . ويحفظ لنا الناقد **كونتيلياتوس** أحد أبيات مسرحية «**ميديا**» التى ألفها الشاعر «**أوڤيديوس**» ، وهو يثنى على هذا البيت لدقته وتركيزه :

«أجل إننى قادر على مد يد العون ، ولكنك تسألنى عما إذا كان بوسعى أن أدمر!»

"Servare potui; perdere an possim rogas !"

سينكا Seneca (5 ق.م - 65 م) :

لوكيوس أنايوس سينكا Lucuis Annaeus Seneca ، أشهر شعراء التراجيديا الرومانية قاطبة ، ولد عام 5 قبل الميلاد (وفى بعض الروايات عام 4 ق.م.) بمدينة **قرطبة** Corduba فى إسبانيا ، وكان والده **سينكا الأكبر** خطيباً مفوهاً وريطوريقيا ذائع الصيت (عاش فى الفترة ما بين 55 ق.م – 37 م) . وكانت نقطة التحول فى حياة **سينكا الأصغر** – كاتب التراجيديا – هى اختياره معلماً للأمير الشاب «**نيرون**» Nero ، قبل أن يشب عن الطوق ويجلس على عرش الإمبراطورية . وكان **سينكا** قد أكمل تعليمه – بعد أن رحل عن قرطبة فى صباه ووفد إلى مدينة روما – ودرس الريطوريقا، ولكن اهتمامه ظل منصباً على دراسة الفلسفة الرواقية والأدب . وبعد أن أصبح **نيرون** طاغية واستبد به الجنون حامت الشبهات حول **سينكا** واتهم بالتورط فى مؤامرة نسجت ضد **نيرون** عام 65 ميلادية . ورغم أن التهمة لم توجه له رسمياً إلا أن الشك ملأ قلب نيرون ضده ، فأقدم **سينكا** على الانتحار منهياً حياته بيده فى هذا العام نفسه .

والحق أن أهمية **سينكا** لا تعود إلى مؤلفاته الأدبية وحدها ، بل تستند كذلك إلى مؤلفاته الفلسفية الرائعة التى تتمثل فى المحاورات والرسائل ، ومقاله الشهير الذى يحمل عنوناً لافتاً للنظر ، هو «**التحول إلى صورة ثمرة القرع**» Apocolocyntosis، وإن كان عنوانه الذى ورد فى المخطوطات هو «**مقال فكاهى عن موت كلاوديوس**» Ludus de morte Claudii ، وهو يسخر فيه من تأليه الإمبراطور **كلاوديوس** بعد موته . ولقد صاغ **سينكا** هذا العمل على غرار «**هجائيات منيبوس**» التى كانت مزيجاً من النثر والشعر معاً ، ويصف الكاتب فيه مراسم تأليه الإمبراطور بعد موته فى السماء بطريقة زاخرة بالتهكم والسخرية .

ولكن ما يضفى أهمية على إنتاجه الأدبى بوجه خاص هو أن مسرحياته التسع هى الأعمال الوحيدة التى بقيت لنا كاملة غير منقوصة من كل نتاج التراجيديا اليونانية قاطبة ، كما يرجع الاهتمام بهذه التراجيديات التسع إلى أنها غدت أنموذجاً يحتذى لدى كثير من كتاب المسرح الإنجليزى فى العصر **الإليزابيثى**. ولقد استمد **سينكا** موضوعات تراجيدياته من الأساطير الإغريقية ، وتأثر فيها إلى حد كبير بروائع المسرح الإغريقى الذى اتخذه أنموذجاً ومثالاً يحتذيه . ذلك أنه اعتمد على النص الإغريقى الذى ألفه الشاعر يوريبيديس عند كتابته لمسرحيتيه : «**هرقل مخبولاً**»، و «**ميديا**» ، كما أنه اقتبس مسرحية «**أجاممنون**» من المسرحية التى تحمل الإسم ذاته **لأيسخيلوس** ، وهى تقع ضمن ثلاثية

«الأورستيا» المشهورة . كذلك اقتبس «سينكا» مسرحيته «أويديبوس» (= أوديب) و «هرقل فوق جبل أويتا» من مسرحيتين لسـوفوكليس، همـا «أوديب ملكاً» و «التراخينيات = عذارى تراخيس» . على حين اقتبس مسرحيته «فـايدرا» مـن مسرحية مفقودة ليـوريبيـديس بعنوان «هيبوليتوس المتوج»، واقتبس مسرحيته «الفينيقيات» من مسرحية يوريبيـديس التى تحمل الإسم ذاته، بعد أن مزجها بمسرحية أيسخيلوس «سبعة ضد طيبة» .

أما مسرحيته «ثييستيس» فربما كانت مقتبسة من مسرحية مفقودة بالإسم نفسه لسوفوكليس أو ليوريبيديس .

وفيما يلى قائمة بالمسرحيات التسع التى ألفها سينكا :

(1) هيركوليس (= هرقل) مخبولاً Hercules Furens :

وهى تختلف فى عدد من مواضعها عن الأصل الإغريقى ، مثل المكان الذى تم فيه تهديد أبناء البطل هرقل بالموت ، وفى أن ليكوس قـد رغب فى الزواج من زوجـــة هـرقـل . ولكن قتل هرقل لزوجته وأبنائه ما زال يكون الموضوع الرئيسى للتراجيديا ، مثل الأصل الإغريقى .

(2) ميديا Medea :

هناك اختلافات فى هذه المسرحية عن الأصل الإغريقى ، منها أن ميديا طلبت اصطحاب أولادها معها إلى المنفى ، ولكن حب ياسـون لهم حال بينها وبين تحقيق ذلك المطلب ، ومن هنا تتيقن ميديا من نقطة الضعف عند ياسون ، فتقرر قتلهم انتقاماً منه لخيانته لها وتنكره لحبها وتضحياتها .

(3) الطرواديات Troades :

وهى تسير فى الغالب الأعم على نمط الأصل الإغريقى ، ولكنها تضيف إليه التضحية التى قامت بها «بوليكسينا» نقلاً عن مسرحية هيكابى ليوريبيديس . ويعتبر النقاد هذه المسرحية من أفضل مسرحيات سينكا ، لأنها تحتوى على فقرات زاخرة بالعاطفة والألم .

(4) فايدرا Phaedra :

وهى مقتبسة كما أسلفنا من مسرحية مفقودة ليـوريبيـديس ، وفيها تعلن فايدرا بنفسها حبها المحرم تجاه ابن زوجها هيبوليتوس ، ولا يتم الإفصاح عنه عن طريق

المربية . وعندما تشاهد منه إعراضاً وازوراراً عن مبادلتها الحب ، تعلن بنفسها لزوجها **ثيسيوس** – زوراً وبهتاناً من جانبها – أن ابنه أقدم على الاعتداء على شرفها فقررت الانتحار صونها لعرضها ، كما أنها تخبر زوجها قبل موتها منتحرة براءة هذا الابن من الاتهام الكاذب الذى سبق أن دمغته به . وكل هذه المواضع تختلف عن الأصل الإغريقى الذى لدينا من مسرحية «**هيبوليتوس**» للكاتب المسرحى **يوريبيديس** .

(5) أجاممنون Agamemnon :

ويرى النقاد أنها أقل قيمة فنياً من الأصل الإغريقى ، وهى كالعادة مختلفة فى بنائها عن هذا الأصل ، فلقد أدخل **سينكا** شبح «**ثييستيس**» فى المسرحية وجعله يحث «**أيجيسثوس**» على القيام بجريمته النكراء ، كما جعل «**أيجيسثوس**» يشد من أزر **كليتمنتسترا** المتخاذلة الضعيفة فى مسرحيته . كذلك لا يلجأ **سينكا** إلى قتل **كاساندرا** العرافة فى الوقت نفسه الذى يُقْتَل فيه أجاممنون ، بل يجعل قتلها يتم بعد ذلك بفترة .

(6) أويديبوس (= أوديب) Oedipus :

وهى تختلف عن الأصل الإغريقى فى أنها زاخرة بالوصف المسهب للوباء الذى حل بمدينة طيبة ، وبالوصف المطول للطقوس الجنائزية وتقديم الأضاحى والقرابين ، وفى أن **سينكا** قد جعل «**يوكاستى**» ، زوجة أوديب ، تنتحر أمام النظارة على خشبة المسرح ، وليس خلف الكواليس .

(7) هرقل فوق جبل أويتا Hercules Oetaeus :

وهى أطول مسرحيات **سينكا** ، ولقد اعتبر عدد من النقاد جزءاً منها منحولاً أو مدسوساً عى اعتبار أنه ليس من تأليف **سينكا** . وهى تحتوى على اختلافات عن الأصل اليونانى ، خصوصاً فى رسم شخصية بطلتها «**ديانيرا**» Deianira ، التى صورها **سينكا** على أنها مجرد امرأة غيورة على زوجها ، فى حين أن سوفوكليس يضفى عليها مزايا سلوكية أروع فيجعلها محبة أكثر منها غيورة ، كما أنه يجعلها رقيقة جذابة لا منفرة . كما أن هناك إضافة من جانب **سينكا** لمشهد موت **هرقل** وطقوس تأليهه فوق جبل أويتا .

(8) الفينيقيات Phoenissae :

وهى ليست كاملة تماماً كنص ، ويبدو أنها تتضمن بعض المشاهد المقتبسة من مسرحية «**أوديب فى كولونوس**» **لسوفوكليس** ، حيث يتجول أوديب المكفوف فى

بصره هائماً على وجهه بمساعدة ابنته **أنتيجونى** . وهناك إضافات أخرى **لسينكا** مثل ظهـور **«أنتيجونى»** فى المسرحية مع أمـها **«يوكاستى»** فى مدينة طيبة ، وعدم انتحار الأخيرة مباشرة بعد معرفتها بالإثم الكبير الذى يجمعها بولدها أوديب ، بل يبقيها المؤلف على قيـد الحيـاة إلى أن تسـعى لإصـلاح ذات البين والتـوفيق بين ولديهـا المتصارعين على العرش ، ويجعلها تقدم على الانتحار بعد فشلها فى هذه المهمة .

(9) ثييستيس Thyestes :

وهى تدور حول الانتقام الفظيع الذى دبره أتريوس لكى يعاقب به أخاه الشرير **ثييـستـيس** الذى اعتدى على شرف زوجته وعاشرها . ولقد عالج هذه القصة ثلاثة كتاب تراجيديا رومان قبل **سينكا** ، هم : **إنيوس** فى مسرحية له بعنوان **«ثييستيس»** ، **وأكيوس** فى مسرحية بعنوان **«أتريوس»** ، **وفاريوس** فى مسرحيته الوحيدة **«ثييستيس»** .

وهناك مسرحية عاشرة ذات موضوع رومانى مقتبس من التاريخ الرومانى (Praetexta Fabula) ، وعنوانها **أوكتافيا** Octavia ، **وأوكتافيا** هى زوجة الإمبراطور **نيـرون** ، ويرى فريق من النقاد أنها ليست من تأليف **سـينكا** ، وأنها نسبت إليه نظراً لتشابه أسلوبها ونمط تأليفها مع أسلوبه وطريقته ، واستناداً كذلك إلى أن الأبيات من 629 – 631 تزودنا بتنبؤ عن موت الإمبراطور **نيــرون** على ذات النحـو الذى تم به موته تاريخياً ، رغم أن **سينكا** قد انتحر قبل موت **نيرون** . وهناك سبب آخر يعزز رأى هؤلاء النقاد الذين أنكروا أن يكون **سـينكا** هو مؤلف هذه المسرحية ، وهو أن العرض المسرحى لهذ التراجيديا لم يقتصر على وجود ثلاثة ممثلين فقط فى ذات المشهد على خشبة المسرح ، فى حين أن تراجيديات **سـينكا** التسع جميعاً قد التزمت بثلاثة ممثلين لا سواهم فى المشهد المسرحى ، مقتفية بذلك القاعدة التى ذكرها **هوراتيــوس** فـــى رسـالته المعروفـة باسم فن الشعر Ars Poetica ، ومتـبعـة فى ذلك تقـاليد المسرح الإغريقى القديم وأعرافه . ولكن مسرحية **«أوكتافيا»** – على أية حال – تعتبر النموذج الوحيـد الكامل الذى بقى لنا من نتـاج المسرح الرومـانـى فى هذا المجـال ، حـيث إن الموضوع مستمد من التاريخ الرومانى . ويذهب بعض النقاد إلى أن هذه المسرحية قد ألفت فى الفترة الواقعة ما بين القرن الثانى والقرن الرابع بعد الميلاد.

وتتجلى فى تراجيديات **سـينكا** خصائص الأدب اللاتينى فى العصر الفضى كافة ، سواء بميزاته أو مثالبه : فالحبكة الدرامية غير مترابطة ويشوبها التفكك ، والشـخصـيـات زاخرة بالضـعف وقـاصرة عن الجذب الحـقيـقى ، والأسلوب خطابى أجـوف، والأفكار تفـتـقـر إلى العمق الواجب ، والمشـاعـر زائفـة طنانـة ، والإبهـار هو

المسيطر ؛ أما التعبير اللفظى فيميل إلى المظهرية ، ومحمل بالتضاد ومثقل بالحكم الشائعة ، ومزخرف أو مزوق بشتى الأساليب الريطوريقية . ويمكن لعين الناقد الخبير أن تصل إلى هذا الاستنتاج بسهولة ، لو أنه قام بمقارنة مسرحية **«فايدرا» لسينكا** مع أصلها الإغريقى **«هيبوليتوس»** الذى ألفه **يوريبيديس** . وإذ ذاك سوف نجد البطلة «فايدرا» عند **سينكا** هى التى تحاول إغواء الشاب **«هيبوليتوس»** بصورة فجة مبتذلة ماجنة أو فاضحة ، فى حين أن الحياء يمنعها عن ذلك عند **يوريبيديس** ، فتذوى وتصاب بالمرض وتكاد تلقى حتفها .

ولكن رغم أن تراجيديات **سينكا** زاخرة بالرتابة فى الأسلوب وتفتقر إلى المشاعر الصادقة والهدف النبيل ؛ إلا أنها فى مواضع كثيرة تشهد على عبقرية المؤلف وعقله المتوقد ، وتشى أحياناً بما يدفعنا لا إرادياً إلى الإعجاب بقدرته الفائقة على صياغة العبارات الموحية ، وبطريقته الماهرة فى الوصف المسهب الذى نطرب له حتى ولو كان زائداً عن الحد ؛ فلا غرو إذن أن مؤلفات **سينكا** قد نالت الإعجاب واجتذبت المشاعر إبان **العصر الإليزابيثى** . ولعل العصر الذى عاش خلاله **سينكا** كان عصراً يقتات على الرعب والفظاعة والعنف والقسوة وفظاظة السلوك ، وكان عصراً لا يجد غضاضة فى رؤية مشاهد العنف التى حفلت بها مسرحيات **سينكا** . ورغم التحذير الذى سبق أن أعلنه **هوراتيوس** فى رسالة **«فن الشعر»** (Ars Poetica, i. 185) ، وهو :

«لا تدع ميديا تذبح أطفالها على مرأى من النظارة»

"Ne pueros coram populo Medea trucidat"

فلقد أقدم **سينكا** على جعل بطلته **«ميديا»** تذبح فلذات أكبادها أمام أعين النظارة ، وعلى جعل **«ثييستيس»** يذبح أبناء أخيه **«أتريوس»** جهاراً نهاراً ، دون أن يبالى بتأثير ذلك فى نفوس المشاهدين ، ودون أن يلقى بالاً لتحذيرات النقاد والمنظرين .

وتزخر تراجيديات **سينكا** – شأنها فى ذلك محاوراته الفلسفية – بالحكم الخلقية ، كما يرصعها المؤلف بالإبجرامات التى تنضح بالحكمة ، ويزخرفها ويوشيها بالأقوال المتضادة . ونلاحظ فى مسرحياته : **ثييستيس** ، **هرقل مخبولاً** ، **ميديا** ، **وفايدرا** وصفاً للحياة البسيطة وإطراءً لها ، كما تتبدى فى مسرحياته عموماً تأملات فلسفية جمة عن الحظ والقدر والسلطة . ورغم أن **سينكا** يميل بوجه عام للمونولوجات المطولة التى يعتبرها معظم النقاد عيباً درامياً عنده ، إلا أنه كثيراً ما يبرع فى إجراء الحوار السريع

المركـز الذى يدور سجـالاً بين الشـخصـيات ، بيتـاً فى مـقابل بيت ، وهو مـا يـعرف اصطلاحـاً باسم Stichomythia . وفيما يلى عدة نماذج للأقوال الحكيمة الرائعة التى تزخر بها تراجيديات سينكا :

(1) **«يندر أن تجد رجلاً طاعناً فى السن وسعيداً فى الوقت ذاته»** .

"rarum est felix idemque senex"

(من مسرحية «هرقل فوق جبل أويتا» ، بيت رقم 634)

(2) **«من السهل أن يتحمل المرء التعاسة ، ولكن من العسير عليه أن يمضى فى تحملها حتى النهاية»** :

"leve est miserias ferre, perferre est grave"

(من مسرحية «ثييستيس» ، بيت رقم 306)

(3) **«يأمر بالخطيئة ذلك الشخص الذى لا ينهى عن الخطأ حينما يكون ذلك فى وسعه»** :

"qui non vetat peccare, cum possit, iubet."

(من مسرحية «الطرواديات» ، بيت رقم 291)

(4) **«الحب الذى يزول سريعاً يجد من الكلمات الكثير ، أما الحب العظيم فيصاب بالخرس»** .

"curae leves loquuntur, ingentes stupent."

(من مسرحية «فايدرا» ، بيت رقم 607) .

(5) **«الحب الحقيقى لا يخشى كائناً أياً كان»** .

"amor timere neminem verus potest."

(من مسرحية «ميديا» ، بيت رقم 416) .

(6) **«الموت الذى تهفو إليه النفس ، هو الموت الذى لا يتطرق إليه الخوف»** .

"optanda mors est sine metu mortis mori."

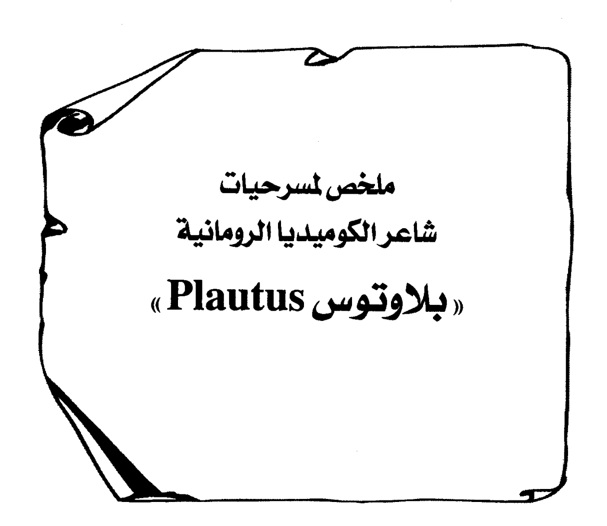
(من مسرحيات «الطرواديات») .

وهـذا البيت الأخير يعد مثالاً على أن سـينكا يهوى أحيـاناً تجـانس بـدايـات الكلمات alliteratio.

الكوميديا الرومانية

مما يلفت النظر أن الرومان - وهم شعب عرف عنه العبوس والتجهم والرزانة والوقار - قد اهتموا بالكوميديا أضعاف اهتمامهم بالتراجيديا ، وأقبل جمهورهم على مشاهدتها بحماس منقطع النظير . ولايوجد سبب معين وراء هذا الولع اللافت للنظر سوى أن الرومان كانوا من المحبين للسخرية والانتقاد والفتور على سلوك الآخرين . وفى هذا الصدد قال بعضهم إن أنوف الرومان الطويلة هى خير دليل على حبهم للهجاء والقدح ، فهم يدسون أنوفهم فى كل منحى من مناحى الحياة ، وبالتالى فقد ازدهر شعر الهجاء (أو الساتورا Satura) لديهم على مر العصور ، ابتداءً من الرائد لوكيليوس حتى يوڤيناليس ومارتياليس وغيرهما من مشاهير هذا الطراز الفنى .

وفى الصفحات التالية سوف نلقى الضوء على حبكات المسرحيات الكوميدية التى بقيت لنا ، وهى ست كوميديات لتيرنتيوس ، وإحدى وعشرين كوميدية لبلاوتوس . كما سوف تقدم أنموذجًا تحليليًا لمسرحية «الأخوان مينايخيموس» لشاعر الكوميديا بلاوتوس ، عله يكون ذا فائدة للطلاب الذين يدرسون الدراما الرومانية .


ملخص لمسرحيات
شاعر الكوميديا الرومانية
« بلاوتوس Plautus »

ملخص لمسرحيات شاعر الكوميديا الرومانية

« بلاوتوس Plautus »

(1) أمفتريو Amphitruo :

وهى مسرحية من النوع المعروف باسم «**التراجيكوميديا**» ، لأن المأساة تختلط فيها بالفكاهة أو يتم تناولها بطريقة هازلة . ويظهر فى مقدمة المسرحية الإله «**ميركوريوس**» (**= هرميس**) ، رسول الأرباب ، ليحدثنا عن غرام «**يوبيتر**» (**= زيوس**) ، كبير الآلهة ، «**بألكمينى**» زوجة «**أمفتريو**» ، وعن احتياله للظفر بها . وأثناء غياب «**أمفتريو**» عن منزله فى إحدى الحملات العسكرية ، يحضر «**يوبيتر**» إلى المنزل متخذاً صورة «**أمفتريو**» ، بينما يتخذ تابعه «**ميركوريوس**» صورة العبد «**سوسيا**» .

وبعد فترة من الوقت يحضر العبد «**سوسيا**» الحقيقى ليزف إلى سيدته «**ألكمينى**» بشرى انتصار سيده **أمفتريو** فى الحرب وقرب عودته مظفراً ، غير أن «**ميركوريوس**» – الذى اتخذ صورته – يتصدى له ويطرده من الدار ، بدعوى أنه مزيف معلناً أنه «**سوسيا**» الحقيقى ؛ ويبادر العبد المذهول مما حدث إلى إخبار سيده . وفى تلك الأثناء ينصرف «**يوبيتر**» مودعاً «**ألكمينى**» ، ويخبرها باعتزامه قضاء بعض أعماله . وعندما يحضر أمفتريو الحقيقى متوقعًا استقبال زوجته بلهفة واشتياق بعد طول غيابه عنها ، يفاجئ بفتور مشاعرها وبرودة تصرفاتها ؛ ذلك أنها اعتقدت أنه يلجأ إلى الهذر فى تصرفاته بعودته إلى الدار مرة ثانية بعد انصرافه عنها . وعندما تخبره «**ألكمينى**» بأنه كان موجوداً معها منذ لحظات ، تتحول دهشته إلى غضب عارم ويتهمها بالخيانة ، ولكنها تتلقى اتهامه لها شامخة مرفوعة الرأس ، حيث إنها واثقة من عفتها وطهارتها .

وفى الوقت الذى يخرج فيه «**أمفتريو**» للبحث عن شهود على خيانة زوجته ، يحضر «**يوبتير**» مرة أخرى ويبدأ فى ملاطفة **ألكمينى** الغاضبة واسترضائها ، وينجح فى إعادة البسمة إلى شفتيها . وحينما يعود «**أمفتريو**» إلى داره من جديد يجد على

باب الدار «**ميركوريوس**» متخذاً صورة عبده «**سوسيا**» . ومن ثم يغلق «**ميركوريوس**» الباب فى وجهه ، وحينما يصر على الدخول يوسعه ضرباً بزعم أنه رجل دخيل غريب . ولايدرى «**أمفتريو**» سبباً لما يحدث ويعجز عن تفسير مايدور ، ولكن «**يوبيتر**» – فى نهاية المطاف – يتجلى فى صورته الإلهية أمام الأسرة التعسة ، ويعلن للزوج المذهول «**أمفتريو**» عن مشيئته الربانية ، وهى أنه سيكون والداً لأحد ولديه التوأمين ، وأن هذا الطفل الإلهى سيصبح بعد أن يشب عن الطوق البطل خالد الذكر **هيراكليس** (**= هرقل**) .

(2) جرة الذهب Aulularia :

فى مقدمة المسرحية يخبرنا الرب «**حارس الأسرة المنزلية**» Lar Familiaris أن الشيخ «**يوكليو**» (**= ذو الشهرة الطيبة**) يعيش عيشة الفقر المدقع مع ابنته الشابة «**فايدريا**» (**= المتألقة**) ، وخادمته الطاعنة فى السن «**استافيلا**» (**= التى صارت مثل الزبيب**) . وفى ذات يوم يعثر «**يوكليو**» مصادفة على جرة من الذهب فى داره ، ومنذ هذه اللحظة يستولى عليه قلق شديد ويستبد به خوف جسيم ، ويشك فى كل شخص اعتقاداً منه أنه يعلم أمر الكنز ويحاول سرقته .

وكانت ابنة هذا الشيخ – المدعوة «**فايدريا**» – قد تعرضت لاعتداء على عفافها من قبل شاب يدعى «**ليكونيديس**» (**= سليل الذئاب**) ، كان خاله المدعو «**ميجادروس**» (**= عالى الهمة**) جاراً لأسرة الفتاة التعسة . ولقد وقع هذا الاعتداء الشائن على الفتاة أثناء الاحتفالات الصاخبة ، حيث كانت الخمر تلعب بعقول الشاربين ويختلط الحابل بالنابل ؛ وكانت نتيجته أن حملت الفتاة سفاحاً .

ثم نرى الخال «**ميجادروس**» يتقدم للشيخ «**يوكليو**» لخطبة الفتاة «**فايدريا**» هذه ، دون أن يعلم بالطبع شيئاً عن خطيئتها . وفى البداية يرتاب الشيخ البخيل فى تصرف الجار الثرى ، ويظن أنه تقدم لخطبة الفتاة لأنه علم بأمر الكنز وطمع فى الحصول عليه . غير أن الشيخ «**يوكليو**» يوافق فى نهاية الأمر ، حينما يعرب الجار الثرى عن موافقته على الزواج من الفتاة ، دون أن يقبل منها بائنة كما كانت العادة المرعية فى ذلك العصر . وبناءً على ذلك يرسل الجار «**ميجادروس**» الطهاة إلى منزل الشيخ البخيل، لكى يقوموا بإعداد الطعام وإقامة وليمة ابتهاجاً بالخطبة ، ولكن الشيخ «**يوكليو**» – لخوفه على كنزه – يطردهم من البيت ، وينقل كنزه من المنزل إلى معبد ربه الأمانة ، ظناً منه أنه سيغدو هناك فى مأمن . ولسوء حظ الشيخ البخيل يلمحه

عبد الشاب **«ليكونيديس»** وهو يهم بإخفاء الكنز ، فيغير الشيخ رأيه ويقفل أدراجه عائداً إلى داره من جديد ، ثم يخفى الكنز فى حديقة المنزل ؛ لكن العبد الماكر الذى تتبعه خلسة يقوم على سرقة الكنز بعد انصراف الشيخ البخيل .

وفى تلك الأثناء يتوجه الشاب **«ليكونيديس»** إلى منزل الشيخ **«يوكليو»** ليعترف له بإثمه ، ويعتذر عما بدر منه فى حق ابنته **«فـايدريا»** ، ويبدي ندمه على فعلته ويعرب عن استعداده لزواجها . لكن الشيخ البخيل يفهم حديثه فهماً خاطئاً ، ويعتقد أنه يتحدث عن سلبه للكنز الذى ضاع ، فتثور ثائرته ويغضب غضباً شديداً . وحينما يوضح له الشاب حقيقة الأمر – بعد أن زال اللبس – ويعلم بأمر الاعتداء على ابنته ، يجن جنونه ويكاد يقضى عليه من فرط الحزن . وفى النهاية المقترحة – حيث إن خاتمة المسرحية مفقودة – يسترد الشاب الكنز من عبده الماكر مقابل وعد منه بأن يمنحه حريته فى مقابل هذا ، ثم يرد الكنز للبخيل الذى يكاد لبه يطير من فرط السرور . وتنتاب الشيخ **«يوكليو»** نوبة من الكرم المفرط سببها عرفانه بالجميل للشاب، فيوافق على زواجه من ابنته ، ويمنحهما قسماً من كنزه العزيز بمثابة بائنة .

(3) كوميديا الحمير Asinaria :

وهى رواية هزلية مرحة ولكنها لاتخلو من العنف ، نرى فيها رجلاً مسناً يدعى **«ديماينيتوس»** (**= المخبول**) يعيش مع زوجته المدعوة **«أرتيمونا»** (**= الشريان**) التى كانت تتولى الانفاق على الأسرة ، حيث إنها كانت تمتلك ثروة كبيرة . وكان لهذين الزوجين ابن يدعى **«أرجيريبوس»** (**= ذو الجواد الفضى**) ، ويقع هذا الفتى فى حب محظية تدعى **«فيلاينيوم»** (= المولعة بالنقود) . وكانت هذه الفتاة تبادله الحب ، ولكنها كانت مضطرة لأن تعيش فى كنف قوادة عجوز تدعى لينا (**= القوادة**) . وكان على الشاب أن يدفع مبلغًا كبيراً من المال لهذه القوادة ، كى يحظى بالفتاة لنفسه ويستولى عليها بمفرده ، وفى الوقت نفسه ظهر منافس خطير للشاب يحب الفتاة ذاتها، هو الضابط المدعو **«ديابولوس»** (**= الشيطان**) .

ومن ثم يدبر الشاب مع عبده الماكر **«ليبانوس»** (**= اللزج مثل الدهن**) حيلة ماكرة لسلب النقود اللازمة للاستحواذ على المحظية من والدته الثرية التى تتصف – رغم ذلك – بالشح والبخل والتقتير . وكانت والدة الشاب قد عقدت صفقة عن طريق وكيل أعمالها ، تبيع بمقتضاها عدداً من الحمير ، فقام العبدا الماكر **«ليبـانوس»** بالاحتيال على المشترى مستعيناً بعبد آخر ليمثل شخصية وكيل الأعمال . ولكن

المشترى رفض دفع الثمن لأى شخص آخر خلاف السيدة أو زوجها ، ومن ثم فقد لجأ الشاب مع عبده للأب طلبًا لمساعدته ، فاشترط الأب المتصابى كثمن لتقديمه المساعدة أن يقضى الليلة الأولى مع المحظية التى تدله ابنه الشاب فى غرامها . ويوافق الشاب مرغماً على أمل أن يجد فيما بعد حلاً لهذه الورطة ، ولكنه – على أية حال – يحصل على المال اللازم لكى يحظى بصحبة الفتاة التى يهواها فؤاده . وبعد أن حصلت القوادة «**لينا**» على النقود أعدت وليمة حضرها والد الشاب «**أرجيريبوس**» ، وهو يمنى نفسه بقضاء ليلة لاتنسى فى أحضان المحظية الفاتنة .

ثم يحضر الضابط «**ديابولوس**» وهو على أحر من الجمر للاستحواذ على الخليلة الفاتنة ، ولكنه يجد أنه خرج من الغنيمة صفر اليدين ، ولذا يسارع – عن طريق أحد الطفيليين – إلى إخبار الزوجة الغافلة «**أرتيمونا**» بما يفعله زوجها «**ديماينيتوس**» العجوز المتصابى . وتحضر الزوجة «**أرتيمونا**» بالفعل لتشاهد بنفسها زوجها وهو يتودد إلى الفتاة «**فيلاينيوم**» ويداعبها ، فتجره من رقبته وتوسعه ضرباً بعد أن تكيل له السباب والإهانات . وبذلك يخلو الجو للشاب العاشق كى يهنأ بصحبة الفتاة التى يحبها حبًا لامثيل له .

(4) الأسيران Captivi :

يفتخر الشاعر **بلاوتوس** بأن مسرحيته هذه قد تمت صياغتها على غرار الأخلاق المحتشمة : ad pudices mores facta ، نظراً لأنها تعالج موضوعًا خلقيًا رفيعًا فى عصر يزخر بالمثالب ، ولأنها تخلو من الابتذال والإسفاف . ونعرف من سياق المسرحية أن الشيخ «**هيجيو**» (= **القائد**) كان له ولدان ، فقد أحدهما وهو مازال بعد طفلاً ، أما الثانى فقد وقع فى الأسر فى مدينة «إليس» . ومن ثم يقوم الشيخ بشراء أسيرين من «إليس» على أمل أن يتمكن مستقبلاً – عن طريق مبادلتهما – من استرداد ابنه الذى وقع فى الأسر . وكان أحد هذين الأسيرين شاب يدعى «**فيلوكراتيس**» (= **المحب للقــوة**) ، كان حر المولد قبل أن يقع فى ربقة الأسر ، أما الثانى فكان عبده المدعو «**تينداروس**» .

وكانت خطة الشيخ «**هيجيو**» تنحصر فى إرسال العبد «**تينداروس**» إلى مدينة «إليس» ، كى يقوم هناك بالاتفاق على مبادلة سيده الشاب «**فيلوكراتيس**» بابن الشيخ «**هيجيو**» . لكن «**فيلوكراتيس**» كان قد اتفق سراً مع عبده «**تينداروس**» على أن ينتحل كل منهما شخصية الآخر ، بمعنى أن ينتحل العبد صفة السيد والعكس صحيح ،

وبالتالى تمكن «**فيلوكراتيس**» – الذى ذهب إلى «**إليس**» بوصفه العبد «**تينداروس**» من الحصول على حريته .

ويكتشف الشيخ «**هيجيو**» المكيدة التى تمت بغير علمه من أحد العبيد الوشاة ، فيحكم على العبد «**تينداروس**» – الذى بقى رهينة عنده – بالعمل فى المحاجر كعقاب له على خديعته ، فى الوقت الذى كان فيه الشاب الحر «**فيلوكراتيس**» قد وصل بالفعل إلى مدينة «**إليس**» وظفر بحريته . ولدهشة الشيخ يعود «**فيلوكراتيس**» من جديد ومعه ابن الشيخ «**هيجيو**» الأسير الذى يدعى «**فيلوبوليموس**» (**= المحب للحرب**) ، وكان هذا الابن العائد من الأسر يصطحب معه عبداً آبقاً من عبيد الشيخ «**هيجيو**» يدعى «**استالاجموس**» (**= القطرة من الماء**) . وحيث إن هذا العبد الآبق كان قد هرب من سيده الشيخ منذ مايقرب من عشرين عامًا ، فقد اعترف أمام سيده بأنه هو الذى سرق الابن الثانى للشيخ الذى كان قد فقد وهو مازال بعد طفلاً . ثم يتضح للجميع أن هذا الابن المفقود هو ذاته «**تينداروس**» العبد المخلص لسيده «**فيلوكراتيس**» . وهكذا يلتئم شمل الأسرة التى طالما شتته الفراق .

(5) كوركوليو Curculio:

وهى مسرحية مسماة على اسم الطفيلى الذى يضطلع فيها بدور بارز . يقع الشاب «**فايدروموس**» (**= ذو البهاء والتألق**) فى حب فتاة تسمى «**بلانيسيوم**» (**= الجوالة**) ، وكانت هذه الفتاة لسوء حظها ملكاً لأحد القوادين . ويرغب «**فايدروموس**» بشدة فى شراء هذه الفتاة التى هفا إليها فؤاده من القواد الذى يمتلكها ، لذلك يرسل الطفيلى المدعو «**كوركوليو**» (**= السوسة**) كى يحضر المال المطلوب لذلك من صديق حميم للشاب . غير أن الطفيلى – لسوء الحظ – يفشل فى مهمته ، ولكنه ينجح فى الحصول على ختم جندى مأفون متفاخر ، كانت «**بلانيسيوم**» – قبل تعرفها على الشاب «**فايدروموس**» – معجبة به . وكان هذا الجندى المأفون قد أودع مبلغاً من المال فى أحد البنوك ، على أمل أن يتمكن بواسطته من شراء الفتاة التى استولت على قلبه . ويتمكن الطفيلى «**كوركوليو**» من تزوير خطاب تقدم به إلى البنك مع ختم الجندى ، وبهذه الخدعة إستطاع الحصول على مال الجندى المأفون ، ومن ثم حمله إلى صديقه الشاب «**فايدروموس**» الذى اشترى به الفتاة .

وحينما يكتشف الجندى المأفون ضياع ماله وفقد حبيبته ، يجن جنونه ويرفع دعوى قضائية ضد صاحب البنك لأنه فرط فى المال الذى أودعه عنده ، كما يقاضى

القواد لبيعه الفتاة التى يحبها لغريمه الشاب «فايدروموس» . ولكن الفتاة «بلانيسيوم» تلمح خاتماً فى إصبع الجندى المأفون ، وتكتشف أنه يماثل خاتماً كانت ترتديه منذ طفولتها ، ومن ثم تدرك عن طريق هذا التماثل أن الجندى المأفون هو أخوها ، حيث إنها اختطفت وهى طفلة صغيرة وتم بيعها على أثر ذلك فى سوق الرقيق . وعقب هذا الاكتشاف يتمكن الجندى من استرداد ماله ، لأنه أثبت أن القواد كان يحتجز فتاة حرة المولد ، وهو أمر مخالف للقانون ، كما يوافق على زواج الشاب «فايدروموس» من الفتاة التى يحبها ، بعد أن اتضح أنها شقيقته .

(6) كاسينا Casina :

«**كاسينا**» (**= الشقيقة**) أمة فائقة الجمال يتنافس على الظفر بقلبها عبدان من زملائها : أحدهما يدعى «**خالينوس**» (**= اللجام**) ، وهو حامل سلاح ابن صاحب المنزل المدعو «**يوثينيكوس**» (= الفوز السريع) ، بينما يدعى الآخر «**أوليمبيو**» (**= الفائز الأوليمبى**) ، الذى يعمل وكيلاً للمزرعة عند الشيخ صاحب المنزل . وكان هذا الشيخ، وهو رب الدار المسمى «**ليسيداموس**» (**= محرر الشعب**) ، يريد هذه الأمة الفاتنة لنفسه رغم أنه شيخ عجوز . ولكى يصل إلى مبتغاه فقد أيد زواجها من وكيل مزرعته «**أوليمبيو**» ، كى تظل تحت سيطرته وفى متناول يده ، طالما أن زوجها هو عبده ، أى قطعة من ممتلكاته . وكان ابنه الشاب «**يوثينيكوس**» يتحرق هو الآخر شوقًا للاستحواذ على الفتاة «**كاسينا**» ، ومن أجل ذلك فقد سعى لزواجها من عبده «**خالينوس**» لكى يتمكن من وصالها بغير عائق يذكر . وهكذا نرى السادة والعبيد يتنافسون فى هذه المسرحية الكوميدية على الظفر بحب فتاة هى أمة فى الوقت نفسه .

وتعرف «**كليوستراتا**» (**= التى جعلتها الحرب مشهورة**) ، زوجة رب الدار ، بأن زوجها العجوز المتصابى متدله فى حب الفتاة ، ويدبر خطة ماكرة للحصول عليها لمتعته الخاصة ، فتستشيط غضباً وتدبر خطة مضادة لإفساد مسعاه وإحباط تدبيره ، وهى خطة مفادها السعى لكى يتزوج العبد «**خالينوس**» الأمة «**كاسينا**» . ولكن يتفق الجميع فيما بعد على أن تتزوج الفتاة كاسينا عن طريق القرعة ، ويفوز فى القرعة العبد «**أوليمبيو**» ، وكيل مزرعة الشيخ «**ليسيداموس**» . لكن اليأس لايتطرق إلى نفس «**كليوستراتا**» ، فتقدم على إقناع «**خالينوس**» بارتداء ملابس الفتاة «**كاسينا**» ، وفى الليلة الموعودة يذهب الشيخ المتصابى إلى غرفة العروس لينال الوصال ، ولكنه يجد هناك

مفاجأة فى إنتظاره ، ويكتشف أن العروس ماهى إلا العبد **«خاليلنوس»** متنكراً . وكان الشيخ قبل اكتشاف هذه الخدعة قد بدأ ملاطفة الفتاة ومداعبتها ، ولكنه بعد أن يطلع على حقيقتها ويعرف أنها العبد متنكراً ، يوسع العبد ركلاً وضرباً وسط سخرية الزوجة وابتهاج الابن الشاب **«يوثينيكوس»** . وفى خاتمة المطاف يتضح أن **«كاسينا»** فتاة حرة وليست أمة مجهولة الأصل ، فيتم زواجها من الشاب **«يوثينيكوس»** الذى كان يحبها بصدق ، بينما يضطر والده الكهل إلى إبداء ندمه واعتذاره لزوجته الحانقة .

(7) صندوق الحلى Cistellaria :

قبل بداية المسرحية بحوالى ثمانية عشر عاماً يقدم السيد **«ديميفو»** (**= صوت الشعب**) – عندما كان فى ريعان شبابه – على اغتصاب إحدى الفتيات فى مدينة **«سيكيون»** الإغريقية ، وبعد عودته إلى وطنه جزيرة **«ليمنوس»** يتزوج إحدى الفتيات. وبعد انقضاء فترة من الزمن تنجب له زوجته ابنة ثم تقضى نحبها ، وبعد مرور سنوات من موت الزوجة يعود السيد **«ديميفو»** إلى مدينة **«سيكيون»** ، ويتزوج هناك الفتاة التى سبق أن اعتدى عليها وهو شاب ، دون أن يعرف بالطبع هويتها لأن الاعتداء كان يحدث عادة تحت تأثير السكر وفى جنح الظلام أثناء الاحتفالات الصاخبة الماجنة . وكانت هذه الفتاة التعسة قد حملت سفاحاً كثمرة لهذا الاغتصاب ، وأنجبت طفلة ألقت بها فى العراء لأنها لقيطة لاتعرف لها أباً . وتقع هذه الطفلة فى يد محظية تدعى **«ميلاينيس»** (**= خمرية اللون**) ، فتقوم بتربيتها وتتخذها ابنة وتطلق عليها اسم **«سيلينيوم»** (**= القمرية**) . وبعد أن شبت **«سيلينيوم»** عن الطوق وتبدت مفاتنها وصارت فتاة ناضجة ، أعجب بها شاب يدعى **«ألكسيمارخوس»** (**= قائد الحرس**) واقترن بها .

وعندما يعلم والد الشاب **«ألكسيمارخوس»** بنبأ زواجه من هذه الفتاة ذات النسب المجهول ، يغضب أشد الغضب ويضغط على ابنه كى يتخلى عنها أو يطلقها ، على أن يخطب له – عوضاً عنها – فتاة أخرى نبيلة المولد ، هى ابنة صديقة **«ديميفو»** التى توفيت والدتها بعد إنجابها كما سبق القول . لكن عبد الشاب المدعو **«لامباديو»** (**= المنير**) يبذل قصارى جهده ويفعل كل مافى جعبته ، لكى يتمكن من الوقوف على حقيقة الفتاة **«سيلينيوم»** . وعندما يكتشف مايتعلق بحقيقة مولدها تتعرف عليها والدتها التى أنجبتها ، ويعرف **«ديميفو»** أنها ابنته من الفتاة المجهولة التى كان قد اغتصبها ، وبذلك تغدو زوجة شرعية للشاب **«ألكسيمارخوس»** .

(8) إبيديكوس Epidicus :

وهى مسرحية مسماة على اسم العبد الذى يضطلع فيها بدور متميز ، ويعدها النقاد مسرحية ذات حبكة معقدة . فالشاب الأثينى «**استراسيبوكليس**» (**= المشهور بامتطاء الفرس فى القتال**) يغادر مدينة أثينا للاشتراك فى حملة عسكرية ، وكان هذا الشاب قبل سفره قد أوصى عبده «**إبيديكوس**» (**= المفسر**) بأن يشترى من أجله عازفة قيثارة تدعى «**أكروبوليستيس**» (**= التى تحيا فى قلعة المدينة**) ، وكان الفتى قد شغف بها حباً ، فيجاهد العبد المخلص لسيده كى ينجز هذه المهمة التى كلف بها على الوجه الأكمل . وفى هذا الصدد يقوم العبد بإغراء والد الشاب – وهو شيخ يدعى «**بيريفانيس**» (**= المتكبر**) – بشراء الفتاة عازفة القيثارة ، بعد أن أقنعه بأنها ابنته غير الشرعية . لكن الشيخ يغير رأيه فيما بعد ، ويشترى بدلاً منها فتاة أخرى أسيرة ، لأنها راقت له وصادفت هوى فى نفسه .

ومن ثم يلجأ العبد إلى حيلة أخرى بعد فشل حيلته الأولى ، فيؤكد للشيخ أن ابنه الشاب يحب عازفة القيثارة ، وأن على الشيخ أن يزيحها عن طريقه حتى لاتتسبب فى تدمير مستقبله . وبالتالى فإنه ينصحه بشرائها ثم بيعها لضابط شاب مغرم بها ، وبذلك يتخلص من شرها . ويقتنع الشيخ بنصيحة العبد ، ولكن الأحداث تسير على غير ماكان يشتهى «**إبيديكوس**» ، إذ يحضر الضابط فى غير موعده المتفق عليه ، فتضطر المرأة التى اتفق معها العبد على تمثيل دور عازفة القيثارة إلى الاعتراف بأنها امرأة حرة وليست أمة . وأخيراً تفد إلى مسرح الأحداث «**فيليبا**» (**= العاشقة للخيل**) ، والدة ابنة الشيخ غير الشرعية ، ويجد العبد نفسه فى مأزق لاسبيل إلى الفكاك منه ، فيستعد لتحمل العقاب الصارم . ولكن – لحسن حظه – يكتشف الشيخ «**بيريفانيس**» أن الفتاة الأسيرة التى قام بشرائها هى ابنته غير الشرعية ، ومن ثم يظفر العبد «**إبيديكوس**» بالعفو على غير انتظار ، وينال حريته ابتهاجاً بهذه المناسبة السعيدة ، كما يتمكن سيده الشاب من الظفر بالفتاة التى يحبها ويتخذها زوجة له .

(9) التوأمتان باكخيس Bacchides :

تجرى أحداث هذه المسرحية فى مدينة أثينا ، حيث يعيش صديقان : يقوم أحدهما – وهو «**منيسيلوخوس**» (**= الذاكر لسرير الزوجية**) – برحلة إلى مدينة «**إفسوس**» لإنجاز بعض أعماله ، ومن هناك يرسل صديقه المدعو «**بستوكليروس**» (**= الواثق فى حظه**) مناشداً إياه أن يبذل كل مافى وسعه لتخليص خليلته «**باكخيس**» (= الباخية ، أى من أتباع الإله **باكخوس** رب الكروم والشهوة) من ربقة ضابط استحوذ

عليها لمدة عام ، بعد أن ألزمها بالبقاء تحت سطوته بموجب اتفاق ماكر تورطت فيه . ولكن «**بستوكليروس**» – أثناء قيامه بهذه المهمة – يقع فى غرام الأخت التوأم للخليلة «**باكخيس**» التى تحمل الإسم ذاته . وفى الوقت نفسه يحاول عبد «**مينسيلوخوس**» – المدعو «**خريسالوس**» (= **الذهبى**) – خداع والد سيده الشاب ، كى يحصل منه على المال اللازم لشراء الخليلة «**باكخيس**» التى يتحرق الشاب شوقاً إليها . ومن ثم فإن العبد الماكر يختلق قصة زائفة عن ضياع مال سيده الشاب وعن سلبه منه على يد نفر من اللصوص فى مدينة «**إفسوس**» ، وذلك حتى يتمكن من حمل الأب الغافل على منح المال للشاب عوضاً عن النقود التى فقدها .

ويتناهى إلى علم «**مينسيلوخوس**» أن صديقه «**بستوكليروس**» قد خان عهده ووقع فى غرام خليلته بدلاً من إحضارها له ، فيغضب منه غضباً شديداً ويستاء للغاية من خليلته «**باكخيس**» ، دون أن يعلم بالمساعى التى كان يبذلها عبده «**خريسالوس**» من أجله مع والده ؛ وبناءً على ذلك يعطى الأموال التى فى حوزته كافة إلى والده عند عودته . غير أن «**بستوكليروس**» يحضر لمقابلته ويخبره بحقيقة الأمر وبأنه يحب الأخت التوأم لخليلته ، وأن «**باكخيس**» مازالت وفية لحبه ومقيمة على عهدها له .

ومن بعد ذلك ينبرى العبد «**خريسالوس**» لتلفيق قصة جديدة مفتراة ليخدع بها الوالد الشيخ بالاتفاق مع سيده الشاب «**مينسيلوخوس**» ، مؤداها أن الابن الشاب على علاقة بامرأة متزوجة وأن زوجها قد كشف هذه العلاقة وهدد بقتل الشاب العاشق . ويصدق الأب الساذج هذه الحكاية المختلقة ، فيدفع من فوره مائة قطعة من الذهب للزوج المخدوع الذى نكب فى شرفه . ولم يكن هذا الزوج فى الواقع سوى الضابط التعس الذى كان يحتجز «**باكخيس**» ، والذى لم يكن يدرى شيئاً عن المؤامرة التى تحـاك ضـده . ثم إن الوالد الشـيخ أعطى مـائة قطعـة أخـرى من الذهب للعـبـد «**خريسالوس**» كى يحملها إلى المرأة المتزوجة التى لاوجود لها فى الواقع ، كى تبعد شباكها – حسب زعم العبد – عن الشاب . وحينما يعلم الضابط المخدوع بالمؤامرة التى نسجت ضده ووقع فى حبائلها ، يكاد ينشق من الغيظ لأن ماله سلب منه ولأن محظيته ضاعت إلى الأبد ، فيذهب إلى الشيخ ويخبره بجميع التفاصيل . ويندب الشيخ التعس حظه العاثر ويحنق على ابنه «**مينسيلوخوس**» حنقاً شديداً ، ويعتزم إنزال أشد العقاب بالعبد الماكر «**خريسالوس**» ، ولكن التوأمتان «**باكخيس**» وشقيقتها التى تحمل الاسم ذاته – تفلحان مع الشابين الصديقين فى التسرية عن الوالد الشيخ ، وتحملانه على الصفح عن ابنه والعفو عن العبد المحتال .

(10) بيت الأشباح Mostellaria :

غـاب الشـيخ «**ثيوبروميـديس**» (= **ذو التدابير المقـدسة**) عن مـدينة أثينا ثلاث سنوات ، وفى أثناء هذه المدة التى استغرقتها سفرته كان ابنه «**فيلولاخيس**» (= **المحب لســرير الزواج**) يحيا حياة الترف والبذخ والإسراف ، ويبدد ثروة والده الشيخ على حياته الماجنة ، وكان يساعده فى تحقيق مآربه ونزواته عبده الماكر «**ترانيـــو**» (= **الموضح والمفـســر**) . وبعد أن نضبت موارد الشاب المالية لجأ إلى اقتراض مبلغ من المال من أحد المرابين ليشترى بـه خليلته «**فيليماتيوم**» (= **القبلة الصغيرة**) التى كـان مولعاً بها إلى حد الجنون .

وبينمـا كـان الشـاب مع فتـاته الفـاتنة ورهط من أصدقـائه المقـربين يعـربدون ويتمتعون بحياتهم الصاخبة الماجنة ، يعلم العبد الماكر «**ترانيـو**» بقرب وصـول الشيخ «**ثيوبروميـديس**» ، فيغلق باب المنزل على المعربدين الماجنين ويسرع لمقابلة الشيخ ، ويبذل كل مـافى جعبته من حيل لحمله على عدم دخول المنزل ، حتى لايفتضح أمر سيده الشاب .

ولتحقيق هذا الهدف يختلق العبد «**ترانيو**» قصة مفتراة ، مؤداها أن سيده الشاب «**فيلولاخيس**» قد هجر هذا المنزل ، بعد أن تبين له أنه مسكون بأحد الأشباح ، حيث إن شخصًا كان قد قتل فيه . ولما كان الشيخ «**ثيوبروميديس**» ممن يؤمنون بالخرافات والخزعبلات ، فقد صدق هذه القصة ، وشعر بالرعب ، وعزف عن دخول المنزل . ولكن لسوء الحظ ، يحضر المرابى الذى اقترض منه الشاب «**فيلولاخيس**» النقـود ، وطالب العبد برد ماله إليه . وهذا يضطر «**ترانيو**» إلى إختلاق قصة أخرى ، فيدعى أن النقود التى يطالب بها المرابى كانت من أجل شراء منزل آخر بدلاً من البيت المسكون بالأشباح . وحينما يستعلم الشيخ عن موقع هذا المنزل الجديد ، يخبره العبد بأنه المنزل المجاور للبيت المسكون بالأشباح .

ويذهب الشيخ الساذج ليلقى نظرة على المنزل الجـديد مصطحبًا معـه العبـد «**ترانيـو**» ، فيخرج لمقابلته صاحب المنزل نفسه ، ويدور بينهما حوار تكاد فيه الحقيقة أن تنكشف ، ولكن العبد الماكر يزعم أن سيده الشيخ يريد الطواف بالمنزل لأنه يعتزم أن يبنى بيتاً مثله . ولكن حيل العبد الماكر وقصصه المفتراة المتكررة لاتفلح ، فيعلم الشيخ بالحقيقة ويدرك أن كل مافاه به العبد كان محض افتراء وكذب ، فيغضب غضباً شديداً ويكاد يفتك بالعبد الماكر . لكن العبد «**ترانيـو**» يهرب أمام غضبة الشيخ

العارمـة ، ويحتـمى خلف مذبح مقدس ؛ وعندمـا يعلم الشيخ بحقيـقة الأمر من ابنه الشاب تهدأ ثائرته ويزول غضبه ، ويعفو عن إبنه الشاب وعن فتاته . كما يعفو أخيراً عن العبـد الماكـر «**ترانيــو**» ، بعد أن تعهد الجميع له برجوعه إلى جادة الصواب وبالإقلاع عن ممارسة النزوات .

(11) التوأمان منايخيموس Menaechmi :

فرقت الأقدار بين شقيقين توأمين وهما مازالا بعد فى سن غضة ، وكان أبوهما تاجراً فى جزيرة صقلية ، وكان يستعصى عليه أن يفرق بينهما نظراً للتماثل المذهل فى صورتيهما . أما أولهما – ويدعى «**منايخيموس**» (**= الصامد فى القتال**) – فقد اختطف وهو فى سن السابعة ، وآل إلى حوزة رجل ثرى فى مدينة «**إبيدامنوس**» ، قام بتربيته وأورثه بعد موته ثروة طائلة . وأما الثانى – ويدعى «**سوسيكليس**» (**= الناجى بفضل شهرته**) – فقد شب عن الطوق فى مدينة «**سراقوصة**» بجزيرة صقلية ، ولكنه لم ينس أبداً أخاه التوأم ، بل ظل يفتش عنه طول الوقت على أمل لقائه ، حتى أنه سمّى نفسه «**منايخيموس**» أيضاً تخليداً لذكرى شقيقه التوأم . وفى إحدى مرات بحثه عنه يصل إلى مدينة «**إبيدامنوس**» – حيث يعيش أخوه – وهناك يقابل إحدى الغانيات التى تظن أنه أخوه التوأم ، الذى كان منذ هنيهة فى منزلها ، ومن ثم تحمله على دخول منزلها رغم تحذيرات عبده «**ميسينيو**» (**= الميسينى**) .

وبعد أن يقضى «**سوسيكليس**» بصحبتها وقتاً طيباً تعطيه عباءة كان أخوه التوأم قد سرقها من زوجته وأهداها لمحظيته ، وتطلب منه أن يذهب لتطريزها ، وكذلك تعطيه الخادمة سواراً من الذهب كى يصلحه لسيدتها . وبمجرد أن يخرج من باب المنزل يقابل طفيلياً يطمع فى دعوته إلى تناول الطعام ولكنه يرفض ، فيهدده الطفيلى – ظناً منه أنه الأخ التوأم – بإبلاغ زوجته عن علاقته الشائنة بالغانية . وعندما يعود أخوه «**منايخيموس**» إلى منزله يجد أن زوجته قد علمت بعلاقته الغرامية مع الغانية ، فتدور بينهما مشاجرة حامية الوطيس ، يتم بعدها طرده من المنزل ، فيذهب بعد أن بلغ به اليأس مداه إلى منزل الغانية ، بعد فترة قصيرة من مغادرة أخيه التوأم منزلها، وعندما تطالبه خليلته برد العباءة والسوار ينكر أنه أخذ شيئاً منها ، فتثور الخليلة بدورها وتطرده من منزلها .

وتقابل الزوجة مصادفة توأم زوجها «**سوسيكليس**» فتظنه زوجها وتتشاجر معه مرة أخرى ، وتستدعى والدها لحل النزاع والفصل بينهما ، وعندما يحادثه صهره

يعتقد أنه قد أصيب بمس من الجنون ، نظراً لأقواله الغريبة وسلوكه غير المألوف . ويجد الرجل الفرصة سانحة للخلاص من ورطته ، فيدعى الجنون فعلاً ، وهنا يصاب الحم والزوجة كلاهما بالفزع ويقومان بحبسه اتقاء لشره . وأخيراً يتقابل الشقيقان التوأمان وجهًا لوجه ، فيصاب كل منهما بالذهول وكأنه ينظر فى مرآة ، ولكن بعد أن يتعرف كل منهما على شقيقه ينجلى الغموض الذى نشأ عن تماثلهما المذهل فى الصورة ، ويجتمع شملهما بعد طول فراق ، وتحل جميع المشاكل ، وتنتهى المسرحية بالنهاية السعيدة .

(12) التاجر Mercator :

بعث شيخ أثينى بابنه الشاب **«خاريئوس»** (**= المبتهج**) لكى يباشر أعماله التجارية خارج البلاد ، وفى جزيرة **«رودوس»** يقع الشاب فى حب فتاة حسناء تدعى **«باسيكومبا»** (**= فائقة الأناقة**) ، فيقوم بشرائها ويعود بها إلى أرض الوطن بعد انتهاء سفرته وإتمام تجارته . ويخبر الشاب والديه بأن هذه الفتاة أمة اشتراها لكى يهديها إلى والدته بهدف مساعدتها على أداء أعمال المنزل ، ولكن الأمور لاتجرى كما كان الشاب يشتهى ، إذ يقع والده الشيخ المتصابى **ديميفو** (**= صوت الشعب**) فى غرام الفتاة ويريد الاستحواذ عليها ؛ ومن ثم يدبر الأمر بحيث يبعدها عن المنزل زاعماً أنها أجمل من أن تعمل خادمة .

ثم يقوم الأب المتصابى بتهريب الفتاة الحسناء إلى منزل جار له كانت زوجته غائبة ، ولكن لسوء حظه تعود هذه الزوجة على غير انتظار فتجد الفتاة الجميلة مقيمة فى دارها ، فتثور ثائرتها وتتشاجر مع زوجها طالبة منه إبعادها . ولكن ابنها – وهو صديق **«خاريئوس»** – يطلعها على جلية الأمر ، ثم يعمل الشابان معًا على أن تصل هذه الأخبار إلى الأم ، زوجة الشيخ المتصابى . وما أن تعلم الأم بهذه الأخبار وتتيقن من سلوك زوجها الشائن ، حتى تثور عليه ثورة عارمة وتحول بينه وبين الالتقاء بالفتاة الفاتنة ، وتهدده بعقاب جسيم فيما لو أقدم على هذا مرة أخرى . وبهذا تتاح الفرصة للشاب **«خاريئوس»** للظفر بمحبوبته التى يهواها فؤاده ، ويخلو له الطريق للعيش معها دون منافس .

(13) الحبل Rudens :

وهى رواية كوميدية رومانسية تدور أحداثها على ساحل البحر فى مدينة **«قوريني»** بشمال أفريقيا ، وهو ساحل صخرى وعر ، حيث يعيش شيخ أثينى عجوز يدعى

«دايمونيس» (**= المصاب بمس من الجنون**) بالقرب من معبد الربة **أفروديتى** (**= ڤينوس عند الرومان**) . وكانت ابنة هذا الشيخ الوحيدة – المدعوة **«بالايسترا»** (**= حلبة المصارعة**) قد اختطفت وهى لم تزل بعد طفلة ، ووقعت فى براثن تاجر للرقيق يدعى **«لابـراكـس»** (**= ذئب البحر**) . ثم يقع شاب أثينى يدعى **«بليسيديبوس»** (**= الذاخر بالخيول**) فى حب هذه الفتـاة بعد أن تشب عن الطوق وتصبح غـادة هيفـاء ، فيدفع قسطاً من ثمنها إلى النخاس **«لابراكس»** تمهيداً لاستلامها بعد دفع باقى الثمن . غير أن النخاس الجشع يطمع فى الاستيلاء على المال وعلى الفتاة فى آن واحد ، فيهرب مع من فى حوزته من العبيد بمن فيهم الفتاة فى سفينة إلى جزيرة صقلية . ولكن لسوء حظ النخاس تتحطم سفينته عند ساحل مدينة قورينى ، بالقرب من البقعة التى يقع عليها كوخ الشيخ الأثينى **«دايمـونيـس»** . ومن ثم تصل الفتـاة **«بالايسـتـرا»** مع خادمتها إلى الشاطئ سالمتين ، وتتجهان إلى معبد الربة أفروديتى المجاور لكوخ الشيخ **«دايمونيس»** ، كما ينجو النخاس أيضاً من الغرق ويحاول بعد نجاته استرداد عبيده وإمائه .

لكن الشيخ **«دايمونيس»** يسبغ حمايته على الفتاة **«بالايسترا»** وخادمتها ، ويمنع عنهما عدوان النخاس الأثيم ، ثم يصل الشاب الأثينى **«بليسيديبوس»** – الذى كـان يطارد تاجر الرقيق الجشع – لاسترداد فتاته من بين براثنه ، ويتمكن من القبض على تاجر الرقيق **«لابراكس»** ، ويقدمه للمحاكمة جزاءً وفاقاً على ماجنت يداه ، وعلى سلبه لماله دون وجه حق . ثم يعثر أحد صائدى الأسماك فى شبكته على صندوق صغير كان يخص النخاس **«لابراكس»** ، ويتشاجر مع عبد الشيخ المدعو **«جريبوس»** (**= شبكة الصيد**) على الظفر بهذا الصندوق ، ويظل صائد الأسماك متشبثاً بالحبل rudens الذى كان يجر به شبكة الصيد . وهنا يتدخل الشيخ الأثينى **«دايمونيس»** لفض النزاع بينهما ، وحينما يتم فتح الصندوق يعثرون بداخله على نقود النخاس الذهبية ، ويعثرون أيضاً على لعب الفتاة **«بالايسترا»** وحليها الذهبية منذ أن كانت طفلة ووقعت فى براثن تاجر الرقيق الجشع . ويتعرف الشيخ على هذه المتعلقات ، ويعرف منها أن الفتاة **«بالايسترا»** هى ابنته التى اختطفت وهى لم تزل بعد طفلة ، فيضطر النخاس إلى التنازل عنها بعد أن اكتشف أنها فتاة حرة المولد وليست أمة ، حيث إن القانون الأثينى يحرم استرقاق من هم أحرار المولد .

وبهذا تعود الفتـاة **«بالايسـتـرا»** بعد طول فراق وعناء كبير إلى والدها الشيخ **«دايمونيس»** كى تقر عينه ولايحزن ، فيسمح بزواجها من الشاب **«بليسيديبوس»** الذى يحبها بصدق وإخلاص . ولقد اقتبس **«بلاوتوس»** هذه المسرحية من إحدى مسرحيات

شاعر الكوميديا الإغريقى «**ديفيلوس**» Diphilos ، وكانت مقدمة المسرحية الرومانية عبارة عن «**مونولوج**» يلقيه كوكب سماوى يدعى «**أركتوروس**» Arcturus (**= الدب الأكبر** : Ursa Maior ، وهو النجم الذى يعلن مقدم فصل الشتاء . وجاء بالأبيات الأولى من هذه المقدمة مايلى : «**أنا المواطن الذى ينتمى إلى مملكة السماء ، والذى يحرك الشعوب كلها ويحرك البحار والأرض ...**» .

(14) الجندى المتفاخر Miles Gloriosus :

لانعرف المصدر الإغريقى الذى نقل عنه «بلاوتوس» هذه المسرحية أو اقتبسها منه . ويطل هذه المسرحية جندى مأفون متفاخر يدعى «**بيرجوبولينيكيس**» ، وهو إسم مركب يجمع بين كلمة pyrgos بمعنى حصن أو قلعة بما تتضمنه من حرب وقتال ، وكلمة Polynikês وهو الإسم الذى كان يطلق على أحد ابنى البطل الإغريقى الشهير «**أويديبوس**» (**= أوديب**) . وتبدأ المسرحية بعودة هذا الجندى المغرور من الحرب بعد أن جمع ثروة طائلة من عمله كجندى مرتزق ، ومن ثم تاقت نفسه إلى أن يتمتع بمباهج الحياة ومتعها فى مدينة «**إفسوس**» بآسيا الصغرى ، حيث اتخذها مستقراً ومقاماً . وهناك ينجح فى شراء فتاة من الإماء تدعى «**فيلوكوماسيوم**» (= المولعة بالولائم والرقص والشراب) ، وهى أثينية المولد ، وكانت هذه الفتاة تحب شاباً أثينياً يدعى «**بليوسيكليس**» (**= المشهور بالإبحار**) .

ولقد نجح هذا الجندى المتفاخر فى شراء الفتاة ، عندما كان عاشقها مسافراً إلى مدينة «**ناوباكتوس**» ، ومن ثم يهرع عبد الشاب «**بليوسيكليس**» لإخبار سيده بتلك الأنباء المؤسفة ، ولكن العبد يقع فى قبضة ثلة من القراصنة ويتم بيعه إلى الجندى المغرور ذاته فى مدينة «**إفسوس**» . بعدها يقوم العبد بتدوين خطاب إلى سيده الشاب يحيطه فيه علماً بما حدث ، فيهرع الشاب على جناح السرعة لاسترداد معشوقة فؤاده ، ويستأجر لهذا الغرض منزلاً بجوار منزل الجندى المأفون . ويتمكن الشاب العاشق بمساعدة من عبده الماكر –الذى أصبح ملكاً للجندى المغرور– وبمعونة من مضيفه –صاحب المنزل الذى استأجره– من الالتقاء بحبيبته «**فيلوكوماسيوم**» ، عن طريق فتحة قاموا بصنعها فى الجدار الذى يفصل بين المنزلين .

ولسوء حظ العاشقين تفد إلى منزل الجندى المغرور فتاة أخرى ، هى الأخت التوأم للفتاة «**فيلوكوماسيوم**» ، التى تشبهها تمام الشبه ، ويؤدى ظهورها المفاجىء إلى الارتباك والريبة ، حينما كان الناس يشاهدونها حيناً فى منزل الجندى المغرور وحيناً

آخر فى منزل الشاب «بليوسيكليس» . ولكن العبد الماكر ينجح فى إدخال الغفلة على الجندى المتفاخر عن طريق اختلاق قصة مفتراة ، مؤداها أن زوجة مضيف الشاب العاشق –وهى فتاة جميلة صغيرة السن– تهيم عشقاً بالجندى المأفون وتدله فى غرامه ، وبالتالى يقتنع الجندى بالتخلى عن الفتاة «فيلوكوماسيوم» لكى يتفرغ لمغازلة جارته الحسناء والاستمتاع بقربها . وعندما يتم استدراج الجندى المغرور لمنزل جاره ، تحت ستار موعد غرامى مع الجارة الحسناء ، يفاجئه المضيف والشاب ويوسعانه ضرباً مبرحاً ، على اعتبار أنه زانٍ يريد تدنيس فراش الزوجية المزعوم .

وفى تلك الأثناء ينتهز الشاب «بليوسيكليس» الفرصة ، ويهرب مع فتاته «فيلوكوماسيوم» مبحراً إلى مدينة أثينا ، مستغلاً الارتباك الذى حل بالجندى المغرور بعد افتضاح أمره ، وبعد اضطراره للاسترحام والاستعطاف من مضيف الشاب ، إلى أن تم العفو عنه بعد إهانته بطريقة مزرية . ويتضح لنا فى نهاية المسرحية أن هذا الجندى المغرور ، الذى كان يتفاخر ببطولاته المزعومة فى الماضى ، ما هو إلا جبان رعديد لايستحق الاحترام . ولقد اقتبس «شريدان» موضوع هذه المسرحية فى مسرحية له بعنوان : Ralph Roister Doister ، كما تأثرت أعمال عديدة فى نطاق المسرح الإليزابيثى فى إنجلترا بمواصفات شخصية هذا الجندى المتفاخر .

(15) المخادع Pseudolus :

وعنوان هذه المسرحية مأخوذ من اسم إحدى شخصياتها ويعنى «المخادع» ، وهو عبد ماكر يلعب دوراً بارزاً فى أحداثها ، ويدور موضوعها حول نزاع نشب بين قواد يدعى «باليو» (= المطعون) كانت بحوزته فتاة تدعى «فوينيكيوم» (= الفينيقية) ، وشاب يدعى «كاليدوروس» (= صاحب الهدية الجميلة) كان يحب هذه الفتاة ويريد شراءها ؛ ولكن الثمن الذى كان معروضاً لها –وقدره عشرون «مينا»– كان مبلغاً باهظاً بمقاييس هذا الزمان . ويتصادف أن يفد ضابط مقدونى راقت له الفتاة وأعجب بجمالها ، فيتقدم لشرائها على أن يدفع مقدماً مبلغ خمس عشرة «مينا» ، ثم يقوم بدفع باقى المبلغ –وهو خمس «مينات» عن طريق رسول من قبله مزود بخطاب منه .

ولكن عبد الشاب «كاليدوروس» –المدعو «بسيودولوس» (= المخادع) يتمكن من إدخال الغفلة على هذا الرسول ، ويستولى على الخطاب الذى كان يحمله من قبل الضابط المقدونى ، ثم يذهب مع عبد آخر متنكر فى زى جندى لاستلام الفتاة

«**فوينيكيوم**» ، ويدفع للقواد «**باليو**» باقى الثمن وهو خمس «**مينات**» . وبناء على ذلك يفوز الشاب «**كاليدوروس**» بالفتاة التى يهواها قلبه بأرخص ثمن ممكن ، بفضل المكيدة التى دبرها عبده الماكر «**بسيودولوس**» . أما القواد التعس «**باليو**» ، فقد أصبح لزاماً عليه أن يدفع ثمن هذه الفتاة مرتين : مرة للضابط المقدونى الذى أصر على استرداد نقوده، ومرة لوالد الشاب «**كاليدوروس**» الذى سبق أن راهنه على أن العبد الماكر «**بسيودولوس**» سوف يخدعه .

(16) الفارسى Persa :

يقدم أحد العبيد –ويدعى «**توكسيلوس**» (= الحاذق فى استخدام القوس)– أثناء غياب سيده عن مدينة أثينا على تبديد ماله ، حيث إنه كان يتحرق شوقاً إلى أن يشترى بهذا المال فتاة من أحد القوادين ، ولكنه كان فى الوقت نفسه يأمل فى عدم دفع المال فى مقابل تحقيق هذه الأمنية . وبناء على ذلك فإنه ينسج خيوط مكيدة ضد هذا القواد، فيوعز إلى طفيلى يدعى «**ساتوريو**» (= عاشق الولائم) بأن يتنكر فى زى رجل فارسى ، وأن يعرض ابنته (أى ابنة «**ساتوريو**») على القواد لشرائها ، زاعماً أنها أسيرة من بلاد العرب .

ولم يكتف العبد «**توكسيلوس**» بهذه الحيلة ،بل أغرى عبداً آخر –كان صديقاً له– بارتداء زى رجل فارسى ، وجعله يتظاهر أمام القواد بأنه والد الفتاة الأسيرة ، التى هى فى الحقيقة ابنة الطفيلى «**ساتوريو**» .

ويرحب القواد الذى انطلت عليه الحيلة بهذه الصفقة المغرية ، على اعتبار أن الأسيرة العربية تمثل صنفاً نادراً من الإماء ، فيدفع فى شراءها ثمناً طيباً أملاً فى تعويضه عند بيعها . وبعد إتمام الصفقة والحصول على المال ، يفد والد الفتاة الحقيقى –وهو الطفيلى «**ساتوريو**»– ومعه ثلة من الجنود ، ويهدد القواد ويتوعده بالويل والثبور، لأنه اشترى فتاة حرة المولد وهو يعلم أن هذا أمر مخالف للقانون .

وهنا يضطر القواد الأحمق إلى الإذعان والتخلى عن الفتاة لوالدها الحقيقى ، بعد أن دفع فى شرائها ثمناً فادحاً ، ففقد ماله بلا مقابل ، وطفق يجتر الأحزان ويجرع كأس الحسرة والندامة . أما العبد الماكر «**توكسيلوس**» ، فيظفر بالخليلة التى عشقها وبمال القواد الأبله ، ومن ثم يحتفل بتحقق أمنيته ونجاح مسعاه وفلاح خطته ، ويدعو رفاقه وخلانه إلى وليمة فاخرة يكون ضيف الشرف فيها الطفيلى النهم «**ساتوريو**» . أما القواد نكد الطالع ، فكان يتميز من الغيظ وهو يرى بعينى رأسه

خصومه الأوغاد وهم يحتفلون بنصرهم ، بينما هو يعض بنان الندم ولا يملك سوى زفرات الحسرة والألم .

(17) القرطاجى الصغير Poenulus :

تبدأ المسرحية بظهور شاب يدعى «**أجوراستوكليس**» (**= المشهور فى تجارته**) –وهو من أصل قرطاجي– كان قد اختطف فى طفولته ، ثم بأعه تاجر رقيق إلى رجل أعتقه ثم اتخذه ابناً ؛ وكان هذا الشاب قد فقد والده الحقيقى . وبعد فترة من الزمن يموت أيضاً والده الذى تبناه ، فى الوقت الذى كان فيه عمه المدعو «**هانو**» (= اسم قرطاجى) يجد فى البحث عنه وعن ابنتيه اللتين تم اختطافهما وبيعهما فى سوق النخاسة . ثم يقدر للشاب «**أجوراستوكليس**» أن يقع فى غرام أمة من الغانيات تدعى «**أدلفاسيوم**» (= الشقيقة) ، وكانت هذه تعيش مع شقيقتها فى حوزة نخاس فظ يدعى «**ليكوس**» (= الذئب) . وعبثاً حاول الفتى أن يتوصل إلى اتفاق مع هذا النخاس الفظ، كى يشترى الفتاة التى يحبها بثمن مناسب ؛ وبناء على ذلك يشرع فى التآمر عليه بمساعدة من عبده الماكر «**ميلفيو**» (= المهتم بطبعه) .

ومن ثم يدبر هذا الشاب القرطاجى مكيدة يبعث بموجبها أحد عبيده ومعه مبلغ من المال إلى النخاس ، ويوهمه بأنه زائر أجنبى وفد إلى مدينة «**سيكيون**» ، وأنه يريد إيداع ماله عنده بصفة أمانة فى مقابل إقامته . وبناء على هذه المكيدة استطاع الشاب القرطاجى أن يرفع دعوى قضائية ضد النخاس ، على اعتبار أنه يأوى فى منزله عبداً آبقاً من سيده ، وعلى أساس أن النخاس استولى على ما فى حوزة العبد الهارب من أموال تخص مولاه .

وعندما يصل «**هانو**» –عم الشاب القرطاجى– إلى مدينة «**سيكيون**» ، ويعرف قصة ابن أخيه مع النخاس ، يشترك معه فى حبك المكيدة وإكمالها ، فيتظاهر بأنه والد الفتاتين («**أدلفاسيوم**» وشقيقتها) اللتين يبقيهما النخاس المأفون فى حوزته . غير أن العم يكتشف بعد هنيهة أن هاتين الفتاتين هما بالفعل ابنتاه اللتان تم اختطافهما وبيعهما فى سوق النخاسة منذ فترة من الزمن ، ومن ثم يرفع العم «**هانو**» دعوى قضائية أخرى ضد النخاس «**ليكوس**» ؛ ويتمكن الشاب بعد أن اجتمع شمله مع عمه **هانو** من الحصول على موافقته بالزواج من ابنة عمه «**أدلفاسيوم**» التى شغف بها حباً .

(18) ستيخوس Stichus :

وهذه المسرحية مسماة على اسم العبد الذى يقوم بدور بارز فى أحداثها . أنجب رجل ابنتين ثم قام بتزويجهما بعد أن شبتا عن الطوق من أخوين شقيقين ، لكن هذين الأخوين أضاعا مالهما وبددا ثروتهما بسبب إسرافهما وتبذيرهما . وبناء على ذلك قررا الارتحال والسفر للتجارة ، على أمل أن يغدوا ثريين مرة أخرى . غير أنهما غابا فى سفرتهما هذه حوالى ثلاث سنوات ، انقطعت خلالها أخبارهما ، فسعى الأب اليائس من عودتهما إلى تزويج ابنتيه مرة أخرى ، ولكن البنتين كلتيهما رفضتا وفضلتا أن تبقيا وفيتين لعهد زوجيهما الغائبين .

وفى تلك الأثناء تقوم إحدى الأختين الزوجتين بإرسال طفيلى ليتقصى أخبار الزوجين الغائبين ، وليسأل عنهما المسافرين العائدين إلى أرض الوطن من سفرهم بالخارج ، فيعود الطفيلى ليزف إليها البشرى بقرب عودتهما إلى أرض الوطن . وعندما حاول الطفيلى الجشع أن يتملق الأخوين لدى عودتهما ، على أمل الظفر بوليمة دسمة ، يفشل فى مسعاه ، إذ هما يصدانه عنهما ولا يدعوانه لتناول الطعام معهما . ثم يطلب العبد «**ستيخوس**» (= الطابور المصفوف) من سيده –وهو أحد الزوجين العائدين بعد طول غياب– أن يأذن له بأن يلهو ويستمتع بعض الوقت بعد وعثاء السفر وعنائه ، فيوافق سيده على مطلبه . بعدها يلتقى العبد «**ستيخوس**» بعبد الأخ الآخر ، ويمضيان اليوم بطوله فى لهو ومرح . وبعد عودة الأخوين الزوجين إلى أرض الوطن يلتقيان بالزوجتين الأختين المشتاقتين ، ليجتمع شمل العائلتين وينعم كل زوج بصحبة زوجته من جديد . ويكون صاحب الفضل فى اجتماع الشمل هو العبد «**ستيخوس**» ورفيقه ، ويرفرف الهناء على الجميع .

(19) الدراهم الثلاثة Trinummus :

يسافر الشيخ الأثينى «**خارميديس**» (= جالب البهجة) فى رحلة خارج الوطن ، وكان هذا الشيخ يملك كنزاً ثميناً فأراد أن يخفى أمره ، حيث إنه لم يكن يثق فى ابنه الشاب المدعو «**ليسبونيكوس**» (= الفائز من جزيرة «**ليسبوس**») ؛ ولذلك فهو يفضى بأمر هذا الكنز ويمكانه إلى صديق له يدعى **كاليكليس** (= الشهير بجماله) . وكان ابنه الشاب «**ليسبونيكوس**» فتى وسيماً جذاباً ولكنه كان مبذراً متلافاً ، وكان مسلكه هذا سبباً فى عدم ثقة والده به . وبالتالى فما أن سافر والده حتى أقدم على بيع منزل

الأسرة لكى يحظى بأموال أخرى غير تلك التى أضاعها ، ويضطر صديق والده -المدعو «**كاليكليس**»- إلى شراء المنزل حتى لا يضيع الكنز الموجود به .

وبعد فترة من الزمن يفد شاب جاد يدعى «**ليسيتيليس**» (= المعوض عن الخسارة) ليطلب الزواج من ابنة الشيخ ، شقيقة الشاب المتلاف المسرف ، ويعرض على «**ليسبونيكوس**» الزواج منها بدون تقاضى أية بائنة إعزازاً له لأنه صديقه . ولكن «**ليسبونيكوس**» -رغم استهتاره- يرفض زواج أخته على هذا النحو الذى يوحى بالمذلة والمهانة ، ويعرض على صديقه «**ليسيتيليس**» أن يتلقى كبائنة للفتاة مزرعة صغيرة كان أبوه الشيخ قد منحها له القرب من المدينة . وفى الوقت نفسه كان «**كاليكليس**» -صديق والده- يرى أن من الإهانة لأسرة صديقه أن تتزوج الفتاة ابنة الشيخ بدون دفع بائنة لزوجها ، ولكنه لم يجرؤ على كشف أمر الكنز للشاب «**ليسبونيكوس**» حفاظاً على السر الذى جعله الشيخ مؤتمناً عليه .

ولم يخف «**كاليكليس**» إعجابه بشهامة الفتى المستهتر «**ليسبونيكوس**» وبرغبته فى تحمل المسئولية ، وبتضحيته بكل ما يملك فى سبيل سعادة شقيقته حتى تتزوج وهى مرفوعة الرأس موفورة الكرامة . ومن ثم يحاول مساعدته حتى لا يغدو مفلساً ، فينقد أحد الطفيليين الوشاة مبلغاً زهيداً عبارة عن دراهم ثلاثة -ومن هنا جاء اسم المسرحية- كى يذهب إلى الشاب «**ليسبونيكوس**» بوصفه رسولاً من لدن والده الشيخ «**خارميديس**» ، ويخبره بأن والده قد بعث إليه بألف قطعة من الذهب لكى يدفعها بائنة لشقيقته . ولقد دبر «**كاليكليس**» الأمر بحيث يدفع هذه القطع الذهبية من الكنز الذى أخفاه الشيخ بالمنزل وأحاطه بمكانه علماً .

ولكن الشاب الذى دأب على حياة الاستهتار وأدمن الإسراف يندم على فقد مزرعته ، ويوقن من أنه صار مفلساً بسبب إصراره على كرامة شقيقته ، فيقدم على إدخال الغفلة على صديقه «**ليسيتيليس**» -خطيب أخته- لكى يحمله على رفض قبول المزرعة التى قدمها له بمثابة البائنة . وبالتالى يرسل عبداً لكى يوهمه بأن هذه المزرعة مشئومة ، وبأن النحس سوف يحل به وبأسرته لو أنه قبلها . ولحسن الحظ يعود الشيخ «**خارميديس**» فى تلك الأثناء ، ويفد إلى منزله على غير انتظار ، فيقابل الطفيلى الواشى وهو يطرق باب منزله . وحينما يقوم باستجوابه يقف منه على جليه الأمر ، ويحمله على الاعتراف بالحقيقة بعد انكشاف المستور . ثم يعرف الشيخ بقصة بيع المنزل فيلوم صديقه «**كاليكليس**» على تفريطه وتهاونه فى حمل الأمانة ، لكن الصديق الوفى يطلعه على جلية الأمر ، ويخبره بأنه هو الذى اشترى المنزل ، وبأن

كنزه مازال كاملاً غير منقوص ، فتهدأ ثائرته ويشكر لصديقه حسن صنيعه وإخلاصه ، ثم يدفع قسطاً من الكنز كبائنة لإتمام زفاف ابنته ، ويعفو فى النهاية عن ابنه الشاب المستهتر بعد أن ندم على ما بدر منه والتمس الصفح والغفران .

(20) الجلف Truculentus :

وهى مسرحية مسماة على اسم عبد من الأجلاف المرذولين ، يلعب دوراً بارزاً فى أحداثها . كان «**دينارخــوس**» (= المبالغ فى سيطرته) قد أنفق جل ثروته على محظيته «**فرونيسيوم**» (= ذات العقل المدبر) ، ولكنها هجرته بعد أن صار فقيراً معدماً، وغدت محظية لجندى متفاخر يدعى «**استراتوفانيس**» (= المتباهى بالجندية) . ولكى تحكم «**فرونيسيوم**» قبضتها على هذا الجندى المأفون وتوقعه فى حبائلها ، زعمت أنها أنجبت منه طفلاً ، وتمكنت من الحصول على طفل رضيع عن طريق حيلة ماكرة ، واستخدمت هذا الطفل لإدخال الغفلة على الجندى الأبله .

وفى الوقت ذاته قامت «**فرونيسيوم**» بنصب شراكها لتوقع فيها برجل ثالث ، وهو شاب ريفى ساذج غر يدعى «**استــراباكس**» (= المتـألق) ، على حين قامت خادمتها بإيقاع عبده المدعو «**تروكولينتوس**» (= النهم الشره) فى حبائلها ، حتى يكف عن استهجان سلوك سيده الشائن مع سيدتها الغانية . وفى خاتمة المطاف يتضح أن الطفل الرضيع –الذى احتالت به «**فرونيسيوم**» على الجندى المأفون– هو فى الحقيقة ابن «**دينارخوس**» من فتاة حرة المولد ، كان «**دينارخوس**» قد اغتصبها وهو مخمور ذات ليلة منذ فترة من الزمن . وعلى أثر اكتشاف هذه الحقيقة ، يوافق «**دينارخوس**» على الاقتران بالفتاة التعسة التى أساء إليها تحت تأثير السكر ، ويعترف ببنوة الطفل ، ولكن دون أن يعد بالتخلى عن علاقته الشائنة بالغانية الخليعة «**فرونيسيوم**» .

(21) الحقيبة Vidularia :

لم يتبق من هذه المسرحية سوى شذرات قليلة ، نتبين منها أن موضوعها مشابه لموضوع مسرحية «**الحبل**» Rudens . ومنها نعرف أنها تحكى قصة شاب نجا من الغرق بعد أن تحطمت سفينته ، ولكنه فقد مع حطام السفينة حقيبته التى تحتوى على خاتمه . وكان هذا الخاتم هو الدليل الوحيد الذى يمكن بواسطته أن يتعرف على والديه الحقيقيين . ثم يتمكن أحد صائدى الأسماك من العثور على هذه الحقيبة وانتشالها من الماء ، ويقوم بتوصيلها لصاحبها الشاب . وبعد حصول الشاب على الخاتم المفقود يبدأ فى البحث عن والديه ، حتى تساعده الظروف المواتية فى العثور عليهما.

ثانيـــًا : تحليل مسرحية « التوأمان منايخيموس Menaechmi »

لشاعر الكوميديا الرومانية بلاوتوس

تدور المسرحيات التى اقتبسها **بـلاوتـوس** – بوجه عام – حول موضوعات يونانية مقتبسة عن مسرحيات الكوميديا الجديدة ، التى كان كاتبها الأشهر هو **منـاندروس** . ومن أجل هذا الطابع الإغريقى للكوميديا كانت هذه المسرحيات وأمثالها تُعرف فى روما تحت اسم fabulae Palliatae ، أى المسرحيات التى يرتدى الممثلون فيها العباءة الإغريقية Pallia . وكان المنهج الذى يتبعه **بلاوتوس** – عند اقتباس هذه المسرحيات من اللغة اليونانية – يكاد يقتصر على نقلها من اللغة اليونانية إلى اللغة اللاتينية بشكل يكاد يكون حرفيًا ، مع إجراء بعض التصرف الطفيف فى المواقف وصياغة الحوار .

فلم يكن الرومان يؤمنون بمبدأ التصرف غير المحدود – أو مـانسميه الآن بالاقتباس – عند نقلهم عن المسرح الإغريقى ، بل كان مقياس النقل عندهم هو المحافظة – ما أمكن – على الأصل الإغريقى وعدم تشويهه ، حتى يأتى النقل أمينًا محافظًا على الأصل . ومن أجل ذلك حاول **بلاوتوس** أن يضفى الروح الرومانية على موضوعاته الإغريقية ، وأن يصبغها بصبغة لاتينية Latinitas دون إفساد للنص الأصلى المدون باللغة اليونانية ، وهذا الإفساد كان يعرف إصطلاحًا عند الرومان باسم **المزج أو الخلط** contaminatio ، أى مزج مسرحيتين إغريقيتين فى مسرحية رومانية واحدة . وكان هذا المزج أمرًا معيبًا ومثلبة أخذهما القدماء على الشاعر تيرنتيوس الذى كان يفعل ذلك دون أدنى تحرج .

ولقد بُنيت أحداث مسرحية التوأمان **منايخيموس** أساسًا على فكرة **سوء الفهم** misunderstanding ، الناتج عن التماثل التام فى الصورة والهيئة بين شقيقين توأمين يعيش كل منهما فى مدينة بعيدًا عن الآخر . وبسبب هذا التماثل المذهل تحدث مفارقات كوميدية طريفة ، عند حضور أحدهما من جزيرة صقلية للبحث عن توأمه فى مدينة **إبيدامنوس** ؛ وتنتج هذه المفارقات بسبب عجز الشخصيات المحيطة بهما عن التميز بين كل توأم والتوأم الآخر . ولم يكن هذا الخلط نابعًا – فى الحقيقة – من التماثل وحده ، إذ ساعد على زيادته أن بقية الشخصيات كانت تتسرع فى الفهم أو تدعيه أحيانًا ، لذلك فإن سوء الفهم يظل متكررًا أمامنا لأطول مدة ممكنة .

ويسبب التماثل المذهل وقوع تناقض incongruity فى تصرفات كل توأم من التوأمين ، عند مقابلته لكل شخصية من شخصيات المسرحية على حدة ، مما يدفع بعض هذه الشخصيات إلى الاعتقاد بأن هذا التوأم مختل القوى العقلية ، أو مصاب بجنون فعلى . ويبدو أن المخرج لجأ – عند قيامه بإخراج هذه المسرحية – إلى منح صفات مميزة للتوأم الوافد من جزيرة صقلية ، لكى يعرفه جمهور المشاهدين ، ويميزه عن أخيه التوأم المقيم فى مدينة **إبيدامنوس** . ولقد أدى هذا إلى أن تولد لدى جمهور المشاهدين **إحساس بالتفوق** superiority ، وهو إحساس يجعل المشاهدين يبتهجون لأنهم يعرفون حقيقة ما يدور أمامهم على المسرح ، بينما شخصيات المسرحية ذاتها تجهل ذلك ، وتقع بسببه فى الخلط المضحك .

إن الإحساس بالتفوق – فى مثل هذه الحال – يخلق لدى المشاهدين شعوراً بالتميز، يعصمهم مؤقتاً من الانحدار إلى ارتكاب الخطأ أو التردى فى اقتراف النقيصة ، ويولد لديهم رغبة فكاهية ملحوظة قوامها الابتهاج بمعرفة مالايعرفه الآخرون. ولكن هذا الإحساس بالتفوق ليس شعوراً دائماً أو مستمراً ، بحيث ينجم عنه مانعرفه اليوم باسم **عقدة التفوق** ، بل هو إحساس وقتى مرهون بمدة العرض المسرحى . ذلك أن إحساسنا – فى مثل هذه المواقف – لايعدو شعوراً بالارتياح ، لأننا نعلم مالايدركه الآخرون أو بعضهم ، ولأننا غدونا بفضل هذه المعرفة الوقتية بمنجاة من السخرية والتندر .

إن الكوميديا تحاول – عن طريق الفكاهة حيناً وعن طريق السخرية حيناً آخر– أن تجعل ما كان يبدو مستحيلاً أمراً ممكناً ، وأن تحول الأمور التى كانت صعبة عسيرة إلى أمور يسيرة قريبة المنال . ذلك أن القيود الاجتماعية والعوائق الطبيعية والقوانين والأعراف التى تحول عادة بين المرء وبين تحقيق مايصبو إليه ، إنما هى فى الواقع قيود غير منطقية نشأت بسبب تراكم أخطاء الأفراد ، أو بسبب ضيق أفق المشرعين . وكان من نتيجة ابتعاد هذه القيود عن فهم رغبات البشر وآمالهم وطموحاتهم فهماً سليماً، أنها غدت حجر عثرة أمام التطور وصارت مكبلة له ، بعد أن كان هدفها هو حفز القوى الإيجابية . ولذا فقد أصبح من الطبيعى أن يتجاهلها الأفراد أو يتخطونها ، بحكم أنها تجاهلت الطبيعة الإنسانية وتعامت عن المشاعر التى يضعها الناس موضع الصدارة من حياتهم .

ورغم بساطة الحل الكوميدى المقترح فى معظم المسرحيات الكوميدية ، ورغم إحساسنا بأن مثل هذا الحل ساذج جداً ، أو ينزع أحياناً إلى الفانتاسيا phantasia

(الخيال المؤسس على مقدرة العقل فى التصور ، والمبنى على عناصر مستمدة من الواقع) ، إلا أنه حل قادر – على الأقل – على تجاوز الواقع المؤلم بغير أن يتصف بالسطحية . وفى الحق أن الخطأ الكوميدى نفسه – الذى تنشأ عنه كافة المشاكل الاجتماعية – هو خطأ هين يمكن تجاوزه وإيجاد حل له ، رغم مايبدو لنا من صعوبته أو بشاعته ؛ وبالتالى فإن حله الكوميدى يأتى بنفس درجة بساطته . ومن الجدير بالذكر أن الخطأ الكوميدى خطأ ناجم عن اضمحلال فى إرادتنا ، أو قصور فى تفكيرنا ، وعلاج مثل هذا الخطأ ليس فى تجاهله أو فى التهويل من شأنه ، بل فى التصدى له عن طريق زيادة حصيلة الإرادة ، وعن طريق احترام النفس والتمسك بالتفكير القويم الذى يليق بكرامة الإنسان .

وإن أخطر الأخطاء الكوميدية هو ادعاء الفهم ، أو التسرع فى الفهم ، حيث إن هذه مثلبة تجعل الإنسان يبدو بسببها أضحوكة فى أعين الآخرين ، لأنه لم يصبر حتى يفهم أو لم يحسن فهم المعطيات المتاحة له على نحو يجعله يستوعبها ويحسن تصورها . وحينما ينقطع حبل التفاهم بين البشر ويعجزون عن حسن الفهم ، فماذا تنتظر منهم فعله ؟ ورسولنا الكريم ﷺ يقول **«إن المؤمن كيس فطن»** ، وهذا يعنى أنه يحسن التصور ويحسن الفهم ، بناء على فطنته ؛ وهذه هى الكياسة التى تحدو به إلى عدم نطق عبارة إلا إذا أحسن فهمها وعرف مغزاها وأدرك المقصود منها ومبتغاها .

الكوميديا إذن تساعد على رأب الصدع ، ودفع الناس لأن يفهموا قبل أن يعلنوا أنهم فهموا ، وهم فى الحقيقة لايفهمون . وهى بذلك تضع الأساس الفكرى للتفاهم الحق بين الأفراد ، ونبذ ادعاء الفهم الذى يكشف عن خواء العقل وتهافت الفكر . وحينما نصل إلى مستوى أسمى للفكر لانروم التنازل عنه ، يصبح من حقنا أن نضع الإنسان فى المكانة التى اختارها له الله ، فكرمه على سائر المخلوقات ، وجعل أساس التكريم قائمًا على الفكر والفهم . فالعقل هو الأساس الذى كـرم به آدم على سائر المخلوقات التى جعلها الله فى خدمته وسخرها لفائدته ، والعقل هو أداة التكليف بمثل ماهو أداة التكريم ، وبالعقل عرف الإنسان الله وفهم آياته البينات ، مصداقًا لقوله تعالى: ﴿لَقَدْ خَلَقْنَا الإِنسَانَ فِي أَحْسَنِ تَقْوِيمٍ﴾ (التين ، 3) .

ملخص لمسرحيات
شاعر الكوميديا الرومانية
«تيرنتيوس Terentius»

ملخص لمسرحيات شاعر الكوميديا الرومانية

«تيرنتيوس Terentius»

(1) أندريا (= فتاة جزيرة أندروس) Andria (166 ق.م.) :

وهى مقتبسة من مسرحيتين لميناندروس : الأولى بعنوان «أندريا» ، والثانية بعنوان «بيرنثيا» (= فتاة بيرنثيوس) . وتدور أحداث المسرحية فى مدينة أثينا ، حيث نشاهد مواطناً أثينياً يدعى «سيمو» Simô (= ذو الأنف المفلطح) ، كان له ابن يدعى «بامفيلوس» Pamphilos (= محب الجميع) ؛ وكان هذا الشاب على علاقة بفتاة تدعى «جليكيريوم» (= الحلوة) كانت تربيها محظية من جزيرة أندروس . وكان «سيمو» يرغب بشدة فى أن يزوج ابنه «بامفيلوس» ابنة صديقه الشيخ خريميس (= ذو الغطيط أو الشخير) ، لكن «خريسميس» يرفض هذه المصاهرة ، لأنه كان يعلم العلاقة الشائنة التى كانت تربط الشاب «بامفيلوس» بخليلته «جليكيريوم» . ويتراءى للأب «سيمو» أن يختبر مدى طاعة ابنه ، فيعلن أن زواجه من ابنة الشيخ خريميس سيتم فى الحال ؛ فيذعن الشاب ويمتثل لأمر والده ، لأن عبده داڤوس (وهو اسم شائع بين العبيد) كان قد أسر إليه بأن الأب لا يبغى سوى اختبار طاعته .

وبعد إقناع الشيخ «خريميس» بعد لأى بإتمام المصاهرة ، تتعقد الأمور ، ويقع «بامفيلوس» فى مأزق لا يخلصه منه سوى العبد داڤوس ؛ إذ يعلم الأخير أن «جيليكيريوم» قد أنجبت طفلاً ، فيذهب لإحضاره ويضعه أمام باب منزل والد سيده ، الشيخ «سيمو» . وعندما يشاهد «خريميس» الطفل ويعرف قصته يشتد حنقه وتزداد ثورته ، ويرفض رفضاً باتاً إتمام الزواج لسوء خلق الشاب «بامفيلوس» . ولكن هذا الموقف المتأزم ينتهى بوصول شخص يدعى «كريتو» (= الأقوى) ليعلن على الجميع أن اسم الفتاة «جيليكيريوم» هو فى الحقيقة «باسيبولا» (= المرغوب فيها من الجميع) ، وأنها كانت - فى واقع الأمر - ابنة الشيخ «خريميس» الذى فقدها وهى طفلة .

وبذلك يمكن اتمام زواج الفتاة «جيليكيريوم» من الشاب «بامفيلوس» ، ليصبح بوسعها تربية الطفل الوليد . أما ابنة الشيخ «خريميس» التى كانت على وشك أن تزف للشاب «بامفيلوس» ، فقد وافق والدها على زواجها من «خارينوس» (= المبتهج) صديق «بامفيلوس» ، الذى اتضح للأسرة أنه كان على علاقة بها ، وأنها تبادله الغرام.

(2) الحماة Hecyra (165 ق.م.) :

عندما عرضت هذه المسرحية لأول مرة عام 165 ق.م. ، انصرف عنها أفراد الجمهور وذهبوا لمشاهدة مباريات الملاكمة والمصارعة التى تصادف إقامتها فى الوقت نفسه ، ولكن عرضها أعيد بعد بفترة ولقيت نجاحاً لا بأس به ؛ وهى مقتبسة من مسرحية للشاعر «أبوللودوروس» بالإسم ذاته .

اضطر الشاب الأثينى «بامفيلوس» (= محب الجميع) – تحت ضغط من أبيه – أن يتخلى عن خليلته «باكخيس» (= الباخية) ، ليتزوج فتاة نبيلة المولد تدعى «فيلومينا» Philumena (= المحبوبة) . وتقتضى الظروف من هذا الشاب أن يسافر لفترة من الزمن خارج المدينة تاركاً زوجته العروس فى منزل والده ، وفى أثناء غيبته تضع الزوجة مولوداً وتتوجه على أثر إنجابه إلى منزل والدها . وعند عودة الشاب من سفرته متلهفاً على لقاء زوجته – التى يحبها ويأنس إليها – يفاجىء بغيابها عن المنزل، كما يصدم عند معرفته أنها أنجبت طفلاً لا يمكن – فى ظنه – أن يكون ابنه، نظراً لقصر المدة التى انقضت منذ بدء زواجهما . وعند ذلك يغضب الشاب غضباً شديداً ، ويقاطع زوجته رافضًا أى مسعى يرمى إلى احضارها من منزل والدها. ويعتقد والد الشاب أن زوجته «سوستراتا» (= واهبة مكافأة الإنقاذ) – حماة «فيلومينا» – هى التى تسببت فى مغادرة زوجة ابنها للمنزل ، بسبب خشونة سلوكها فى التعامل معها . ولكى تكذب الحماة التعسة هذه المزاعم التى عانت منها ظلماً ، تبذل كل ما فى وسعها لإصلاح ذات البين والتوفيق بين ابنها وزوجته ؛ ولكن الابن يظل على عناده وعلى هجران زوجته ويرفض المصالحة دون أن يبوح لأى شخص بسبب مقاطعته لزوجته. وهنا تتاح لخليلة الشاب السابقة – المدعوة «باكخيس» – فرصة لإنقاذ الموقف ، لأنها كانت وحدها التى تعرف الحقيقة ، وهى أن «بامفيلوس» هو والد الطفل. فتعلن للجميع أن الشاب «بامفيلوس» كان قد اعتدى فى أحد المهرجانات الصاخبة على فيلومينا ، وكانت «باكخيس» نفسها حاضرة ، وأن هذه الواقعة قد حدثت قبل فترة من زواجها منه دون أن يعرف شخصيتها . وبعد الكشف عن هذا

السر تعود البسمة إلى وجه الشاب «**بامفيلوس**» ويغفر لزوجته ، ويصبح بوسع الطفل الوليد أن يجد الرعاية فى كنف والديه الحقيقيين ؛ ومن ثم يعود الوئام إلى الجميع .

(3) المعذب نفسه Heauton Timoroumenos (163 ق.م.) :

وهى مأخوذة من مسرحية بالإسم نفسه كتبها **مناندروس** . كان الشيخ الأثينى «**خريميس**» (= **ذو الغطيط**) يعيش فى دعة وهدوء مع زوجته «**سوستراتا**» (= **واهبة مكافأة الإنقاذ**) ، وكان يشعر بالزهو للسلوك القويم الذى ينتهجه ابنه الشاب «**كليتيفو**» Clitiphô (= **ذو الصيت الذائع**) ؛ غير أن هذا الشاب كان – فى حقيقة الأمر – على علاقة شائنة بخليلة تدعى «**باكخيس**» (**الباخية**) . وفى تلك الأثناء ينشب شجار بين الشيخ المدعو «**مينديموس**» (= **الصامد أمام الشعب**) – وهو جار «**خريميس**» – وبين ابنه المدعو «**كلينيا**» (= **المنحرف**) ، بعد أن اكتشف الشيخ أنه يعاشر فتاة تدعى «**أنتيفيلا**» (= **المتجاوبة فى الحب**) . وعلى أثر نشوب هذه المشاجرة يطرد «**مينديموس**» ابنه «**كلينيا**» من المنزل ، لكنه ما يلبث أن يشعر بالندم لقسوته على فلذة كبده وعلى طرده إياه . ولما ثقلت عليه وطأة الإحساس بالذنب وتأنيب الضمير ، قرر أن يكفر عن إثمه بتعذيب نفسه عن طريق العمل فى الحقول بجد واجتهاد ، وهو عمل شاق بالنسبة لرجل فى سن الشيخوخة .

وبعد فترة من الزمن يعود «**كلينيا**» من آسيا الصغرى ، حيث كان يخدم فى صفوف الجيش الفارسى كجندى مرتزق ، حيث إنه لم يطق بعداً عن فتاته التى يحبها . وعند عودته يقابل صديقه «**كليتيفو**» – الذى كان جاراً له فى الوقت نفسه – ويتفق معه على إحضار المحظية «**باكخيس**» ومعها خليلته «**أنتيفيلا**» – باعتبارها وصيفتها – إلى منزل «**كليتيفو**» . وحينما يسأل الشيخ «**خريميس**» عن الفتاة ووصيفتها يسر إليه العبد الماكر «**سيروس**» (= **المتقد**) بأنها خليلة الفتى «**كلينيا**» ، وذلك حتى يصرف نظره عن الشك فى ابنه ، وحتى تتاح الفرصة للشابين العاشقين فى قضاء وقت ممتع مع الفتاتين . ثم تطرأ من بعد ذلك تطورات مفاجئة على الموقف تجعله يتصاعد بسرعة ، إذ يعلم «**خريميس**» أن الفتاة «**باكخيس**» هى فى الحقيقة خليلة ابنه «**كليتيفو**» الذى كان الشيخ يثق ثقة عمياء فى عفته واستقامته . كما يعلم «**خريميس**» أيضاً أن الفتاة «**أنتيفيلا**» هى فى الحقيقة ابنته ، التى أمر والدتها – فور ولادتها – بإلقائها فى العراء لكونها بنتاً ؛ حيث كان الآباء فى ذلك العصر يمقتون الفتيات ويقومون بوأدهن خوفاً من المشاكل التى تنجم بسببهن .

وكان العبد الماكر **«سيروس»** وراء كل هذه الأحداث : يدبر المكائد ويحيك الدسائس والمؤامرات ، ويكشف ما غمض من أسرار ، ويميط عنها اللثام بكل جرأة واقتدار . وتنتهى المسرحية بزواج الفتى **«كلينيا»** من الفتاة **«أنتيفيلا»** التى يحبها ، بعد أن تم الكشف عن حقيقة مولدها ، ويرجوعه كذلك إلى والده الشيخ الذى عفا عنه وبارك زواجه . أما الابن **«كليتيفو»** ، فيعد والده بترك المحظية **«باكخيس»** والزواج من الفتاة التى يختارها هو له ، مبرهناً على طاعته لأبيه وندمه على ما بدر منه من تجاوزات. أما العبد الماكر **«سيروس»** فيتعرض لغضب عارم من الشيخ **«خريميس»** ، بسبب الألاعيب التى أحكم تدبيرها ، وبسبب الدسائس التى حاكها ؛ ولكن يتم العفو عنه بعد وساطة الشاب **«كليتيفو»** . وتحتوى هذه المسرحية على عدد وافر من الأقوال المأثورة التى عدت فيما بعد بالغة الشهرة ، ومن أكثرها شيوعاً دلالة القول التالى :

«أنا إنسان ، وأعتقد أنه لا شىء إنسانى غريب عنى» :

homo sum, humani nil a me alienum puto.

(4) الخصى Eunuchus (161 ق.م.) :

وهى مأخوذة عن مسرحيتين لمناندروس : الأولى بالعنوان نفسه، والثانية بعنوان **«المداهن»** Kolax ؛ وهى من أنجح مسرحيات **«تيرنتيوس»** وأكثرها حيوية وحركة . كان الشاب **«فايدريا»** **(= المتألق)** غارقاً إلى أذنيه فى حب محظية تدعى **«ثاييس»** Thaïs (= **«تاييس»** ، وهو إسم قديم شائع) ، أما أخوه المدعو **«خايريا»** **(= المبتهج)** ، فكان يحب – فى الوقت نفسه – فتاة تدعى **«بامفيلا»** **(= محبة الجميع)** ، وكان يظن أنها أخت المحظية **«ثاييس»** على حين كانت فى الحقيقة إحدى إمائها . وكان هناك ضابط شاب مأفون يدعى **«ثراسو»** **(= الجسور)** ، هو الذى أهدى الفتاة **«بامفيلا»** إلى **«ثاييس»** كى يستميل قلبها ، واشترط عليها فى مقابل هذه الهدية أن تقطع صلتها بالشاب **«فايدريا»** ، وأن تظل وفية له وحده .

وأرادت **«ثاييس»** أن تنصب شباكها للضابط الغرور على أمل أن تفيد من ثرائه وغبائه ، فالتمست من عاشقها **«فايدريا»** أن يمتنع عن التردد على منزلها فترة من الوقت ريثما تظفر بالهدية الموعودة من هذا الضابط ، على أن تعود العلاقة بينهما إلى سابق عهدها بعد ذلك . ويوافق **«فايدريا»** على التماسها بغير غضاضة ، ويرسل لها فوق ذلك عدة هدايا ، من بينها خصى يقوم على خدمتها . وحينما يعلم أخوه **«خايريا»** بأمر هذا الخصى ، يسارع من فوره إلى التنكر فى صورته وارتداء ملابسه ، ويدخل

منزل «ثاييس» بوصفه خصياً ، وبهذا يتمكن من الوصول إلى حبيبته «بامفيلا» ؛ وكانت هذه الخطة المحكمة من تدبير عبده الماكر «بارمينيو» (= **المُخلِّص**) .

ثم يصل إلى علم الضابط «ثراسو» – عن طريق الطفيلى «جناثو» (= **ذو الفك**) – أن المحظية «ثاييس» مازالت تستقبل الفتى «فايدريا» فى منزلها سرا ، فيغضب أشد الغضب لنقضها الاتفاق ، ويحاول استعادة الأمة «بامفيلا» بالقوة . غير أن «ثاييس» تكتشف أن «بامفيلا» فتاة حرة المولد ، وأنها كانت أختاً لمواطن أثينى يدعى «خريميس» . لذلك تطرد كلاً من الضابط المأفون «ثراسو» والطفيلى «جناثو» بكل شجاعة وثقة ، وحينما تتأكد من حب الشاب «خايريا» للفتاة «بامفيلا» تعلن بنفسها عن خطبتهما . وبناء على ذلك تصبح «ثاييس» ذات حظوة بالغة ومكانة كبير عند والد «فايدريا» ، لأنها افلحت فى زواج ابنه «خايريا» من فتاة حرة المولد ، فوضعت بذلك حداً لنزواته وسلوكه الشائن .

وبالتالى أصبح بوسع «ثاييس» – بعد أن نالت هذه الحظوة فى قلب الوالد الشيخ – أن تلتقى بفتاها «فايدريا» دون عناء أو تخف . أما الطفيلى «جناثو» ، فلا يفقد الأمل رغم هزيمته ، إذ يواصل السعى لجمع شمل سيده الضابط «ثراسو» مرة أخرى بالمحظية «ثاييس» ، ظناً منه أنه ينال بذلك ما يتمناه من غنم حينما يحصل على رضاء كل من الطرفين .

(5) فورميو Phormio (161 ق.م.) :

وهى مأخوذة من مسرحية للشاعر «أبو للودوروس» ، آخر كتاب الكوميديا الجديدة ؛ وهى مسماة على اسم طفيلى يلعب دوراً بارزاً فى أحداثها . يقع الشاب الأثينى «أنتيفو» Antiphô (= **المعارض**) – أثناء سفر والده – فى حب فتاة فقيرة مجهولة الأصل ، ويدبر عبده «جيتا» (= ربما يعنى المزارع ، وهو اسم شائع للعبيد مثل «داڤوس») خطة محكمة تيسر له الزواج منها . وبناء على ذلك يزعم أن الفتاة أثينية المولد ، ويستعين بطفيلى يدعى «فورميو» (= **صاحب السلطة**) ليشهد أمام المحكمة بأنه يعرف الفتاة وعائلتها ، ولكى يقسم أمام المحلفين بأن «أنتيفو» هو أقرب الناس إليها وأحقهم بالزواج منها . وبعد فترة من الزمن يعود والد «أنتيفو» من سفره ، ويقف على جلية الأمر ، فتثور ثائرته ويضغط على الطفيلى «فورميو» كى يتنازل عن دعواه أمام المحكمة ، حتى يتمكن بالتالى من إبعاد الفتاة عن ابنه «أنتيفو» .

لكن الطفيلى «**فورميو**» لا يستسلم للتهديد ولا للوعيد ، بل يبالغ فى التشدد ، ويعلن أنه مهما حدث فلن يغير موقفه من هذه الفتاة المحترمة . ومن ناحية أخرى ، تصور لنا المسرحية ابن عم «**أنتيفو**» – وهو شاب يدعى «**فايدريا**» (= **المتألق**) – أثناء توسله إلى عبده الداهية «**جيتا**» أن يدبر له مبلغ ثلاثين «**مينا**» («المينا» تساوى مائة دراخمة) ليشترى بها عازفة ناى هام بها حباً . ومن ثم يلجأ العبد الماكر إلى والد «**أنتيفو**» ، ويسر إليه بأن الطفيلى «**فورميو**» على استعداد للتنازل عن شهادته فى المحكمة مقابل مبلغ ثلاثين «**مينا**» . وحين يرفض الوالد الساذج دفع أكثر من عشرين «**مينا**» لقاء هذه المهمة ، يتدخل أخوه الشيخ «**خريميس**» (= **ذو الغطيط**) ، ويتعهد بدفع المبلغ كاملاً للطفيلى ، نظراً لأنه كان يطمع فى زواج ابنته من ابن أخيه «**أنتيفو**» .

وتتطور الأحداث بسرعة ، فنكتشف أن الفتاة التى يحبها «**أنتيفو**» هى بعينها ابنة عمه الشيخ «**خريميس**» التى أراد والده منه أن يقترن بها ، وأن الشيخ «**خريميس**» كان قد أنجب هذه الفتاة من سيدة تزوجها فيما مضى سراً فى جزيرة «**ليمنوس**» ، دون أن تعرف ذلك زوجته الأولى «**ناوسستراتا**» (= **ربانة السفينة**) . وبالتالى يصبح من الميسور أن يتم زفاف «**أنتيفو**» على الفتاة التى يهواها فؤاده ، بعد أن اتضح أنها ابنة عمه . ويتمكن الشاب «**فايدريا**» – ابن عم «**أنتيفو**» – من الحصول على الفتاة عازفة الناى بالمال الذى سلبه العبد «**جيتا**» من الشيخ «**خريميس**» . ولكن الزوجة «**ناوسستراتا**» تغضب على زوجها «**خريميس**» غضبة عارمة ، حينما تعلم بأمر زواجه سراً من سيدة «**ليمنوس**» ، فتصفح عن الجميع بمن فيهم العبد «**جيتا**» ، ولكنها لاتغفر أبداً للتعس «**خريميس**» الذى يظل منبوذاً يلاقى الأمرّين .

(6) الأخوان Adelphoe (160 ق.م) :

وهى مأخوذة عن مسرحية لمناندروس بالعنوان ذاته . وتروى المسرحية قصة أخوين شقيقين : أحدهما متشدد صارم يدعى «**ديميا**» Dêmea (= **الشعبى**) ، والثانى لين متساهل لدرجة التفريط ويدعى «**ميكيو**» Micio (= **المتسرع**) . وكان للأخ الأكبر «**ديميا**» ولدان ، أحدهما المدعو «**أيسخينوس**» (= **المسبب للخجل**) ، قام عمه «**ميكيو**» بتربيته فى المدينة ، وأسرف فى تدليله ومنحه حرية أزيد مما هو معتاد . أما الآخر – وهو يدعى «**كتيسيفو**» (= **المملوك المُسيطر عليه**) – فكان يقيم مع والده «**ديميا**» فى الريف ، حيث تربى تربية صارمة قوامها الرقابة القوية والتشدد . وكان «**ديميا**» يعتقد أن التربية المتشددة سوف تجعل ابنه «**كتيسيفو**» شاباً عفيفاً فاضلاً ، وكان لايفتأ يوبخ

أخـــاه «مـيكيـو» على تساهله وتحرره ، الذى سينجم عنه حتمًا فساد أخلاق الابن «أيْسخينوس» .

وتبدأ المشاكل حينما يقتحم الشاب «أيْسخينوس» بيت أحد تجار الرقيق ويختطف منه إحدى الإماء ، وهى عازفة قيثارة تدعى «باكخيس» (= الباخية) ، كانت فى حوزة تاجر رقيق اسمه «سانيو» (= حفار الخنادق) . ورغم أن العم «ميكيو» كان يوقن فى قرارة نفسه بأن الشاب «أيْسخينوس» – ابن أخيه – قد تمادى فى غيه ، إلا أنه لم يظهر انزعاجه وتمسك بأهداب الصبر . ويتضح لنا من خلال أحداث المسرحية المثيرة أن «أيْسخينوس» لم يختطف هذه الأمة لنفسه ، بل لأخيه الريفى كتيسيفو Ctêsiphô ، الذى وقع فى غرامها أثناء زيارته للمدينة ، والتمس من أخيه أن يعينه فى الاستحواذ عليها ؛ ومن هنا كان الاختطاف الذى سلف ذكره .

أما «أيْسخينوس» نفسه ، فكان مولعًا بفتاة أخرى حرة المولد تدعى «بامفيلا» (= محبة الجميع) ، كانت تعيش مع أمها الأرملة «سوستراتا» (= واهبة مكافأة الإنقاذ) . وبعد أن اعتدى عليها «أيْسخينوس» وحملت منه سفاحًا يعدها بالزواج ، خاصة حينما تعلم أمها بتصرفاته الطائشة وتوفد قريبًا لها يدعى «هيجيو» (= مستكشف الطريق) لتهديد الشاب . ويظل «ديميـا» على خداعه لنفسه ، وعلى اعتقاده الأول بأن ابنه «كيتسيفو» ثمرة طيبة من ثمار التربية الصارمة ، وبأن أخاه «ميكيو» هو الذى تسبب بتراضيه وتساهله فى إفساد إبنه الآخر «أيْسخينوس» . ولكن حينما يعلم العم «ميكيو» بما اقترفه ابن أخيه «أيْسخينوس» فى حق الفتاة «بامفيلا» ، يواجه الموقف بحزم ويتخلى الأول مرة عن سياسة الليونة والتساهل . ويأمر بزواج الفتى الطائش من الفتاة «بامفيلا» على الفور .

أمـــا «ديميـا» فيستشيط غضبًا ، حين يُصدم فى خلق ابنه الذى كان يعتبره فاضلاً ، وحين يفجع فى مسلكه بعد تيقنه من العلاقة المخزية التى تجمع بينه وبين عازفة القيثارة «باكخيس» ، ويكاد أن يقضى عليه من فرط الحزن لهذه الصدمة ، لولا تهدئة أخيه «ميكيو» لثائرته ونصحه له بالتجلد والصبر . ثم يحدث تحول غير متوقع فى شخصية «ديميا» بعد أن يثوب لرشده ، فيعترف – والندم يسيطر عليه – بأنه كان متطرفًا فى صرامته وقاسيًا فى تشدده ، ويبدأ فى إنتهاج سلوك يتميز بالتساهل ويتصف بالليونة والمرونة . فيداعب عبيده ويلاطفهم ، بعد أن كان متجهمًا فى مسلكه معهم ، ويوافق على زواج إبنه «أيْسخينوس» من «بامفيلا» ، وعلى احتفاظ ابنه

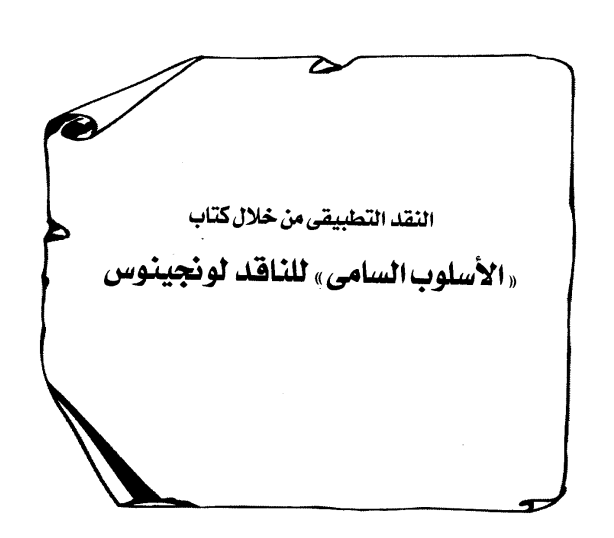
«كيتسيفو» بعازفة الناى التى يهواها فؤاده ، ويأمر بعتق العبد الماكر **«سيروس»** (= المتقد) الذى كان حانقاً عليه من قبل أشد الحنق ، لخبثه ومكره وسوء تصرفاته . بل إنه ليذهب إلى ماهو أبعد من ذلك فى تحرره ، فيشرع فى إلقاء العظات والنصائح على أخيه **«ميكيو»** ، ويحثه على إبداء مزيد من التساهل والمرونة ، ويغريه بالزواج من **«سوستراتا»** ، حماة **أيسخينوس»** . وهكذا يتحول الأخ الصارم المتشدد إلى شخص متساهل متحرر لدرجة الإفراط ، بعد أن تبين له شطط موقفه .

والمؤلف **«تيرنتيوس»** ، يلتزم بالحياد ويتمسك بالأمانة فى عرضه لطريقتى التربية التى يتبعهما كل أخ على حدة ، ولايفسد المسرحية بتأييده لطريقة منهما أو بانحيازه لمنهج من مناهجهما على حساب الآخر . فرأى الكاتب ليس هو الرأى المتخصص ولاهو المرجع العلمى فى مثل هذه الأمور ولافى غيرها ، وإن كان من الواضح أن مؤلفنا لايقر التطرف الكامن فى كل طريقة منهما ، ويشجعنا على اختيار منهج مغاير أكثر اعتدالاً ، وأكثر طواعية للظروف الإنسانية والاجتماعية .

النقد التطبيقي من خلال كتاب «الأسلوب السامى» للناقد لونجينوس

قد لايعرف كثير من الدارسين أن هناك ناقداً فذاً لامثيل فى علو كعبه سوى أرسطو ، شيخ النقاد ، هو لونجيتوس مؤلف كتاب «الأسلوب السامى» أو «الأسلوب الرفيع» أو «الأسلوب الشامخ» . وفحوى هذا الكتاب المشهور أنه يقدم نماذج تطبيقية للفقرات التى تتصف بالسمو والرفعة ، ليوضح أنها اكتسبت هذه الرفعة من خلال سمو مؤلفها وعلو همته ورفعة أفكاره . وهو يسوق فى هذا الصدد مقتطفات من مشاهير الكتاب السابقين عليه ، ليدلل على أن الأسلوب السامى هو ومضة من الضوء الساطع تبدد ما أمامها من ظلمة ، وترتفع بالنفس إلى أعلى عليين ، فتسمو بأرواحنا وتمنحنا شعوراً بالسعادة وكأننا نحن الذين ألفنا هذه الفقرة أو تلك .

ويعتبر كتاب «الأسلوب السامى» هذا أول كتاب يرتاد هذا المجال ، فضلاً عن أنه أول كتاب فى ميدان النقد التطبيقى بمعنى الكلمة . وقد يتساءل سائل : وما موقع هذا الكتاب ومحتوياته فى سياق الحديث عن الدراما ؟ وللإجابة على ذلك ينبغى لنا أن نؤكد أن الدراما فن أدبى فى المقام الأول وإن كان يخضع لمتطلبات العرض المسرحى . وبالتالى فإن مؤلف الدراما عليه أن يستوعب متطلبات السمو فى الأسلوب لكى يغدو مؤثراً فى جمهور المشاهدين ، فضلاً عن أن التراجيديات تتطلب الشموخ فى التعبير والرفعة فى الأحاسيس . والمؤلف لونجينوس لم يقصر ولم يأل جهداً فى إيراد مقتطفات من كتاب المسرح ليدلل بها على السمو الحقيقى الذى هو نقيض الطنطنة الجوفاء أو الأسلوب الأجوف الرنان ، الذى يصم الآذان ولكنه قاصر عن جذب الروح والتحليق بها فى سماء العظمة .



النقد التطبيقى من خلال كتاب

«الأسلوب السامى» للناقد لونجينوس

عن الأسلوب السامى: Peri Hypsous : on the Sublime
للناقد الفذ لونجينوس: Longinus

المؤلـف :

نحن لانعلم شيئاً تقريباً عن كتاب **الأسلوب السامى أو رفعة الأسلوب** ، ولاحتى مجرد اسمه ، ولكن كثيراً من الباحثين اعتقدوا –بناء على طبيعة هذا الكتاب وعلى الطريقة المتبعة فى معالجة الموضوع– أن هذا العمل قد تم تأليفه خلال القرن الأول الميلادى ، واستنتجوا أنه ربما كتب كتصويب لعمل مفقود عن الموضوع ذاته ألفه ناقد يـدعـى **كـيكيليـوس** Cecilius ، كان صديقاً للعالم اللغوى الإغريقى **ديونيـسيـوس الهـاليكارناسى** . وربما كـان هذا الارتبـاط بين **كـيكيليـوس** وبـين **ديونيـسيـوس الهـاليكارناسى** هو الذى أدى فى العصور المتأخرة إلى نسبة هذا الكتاب– بناء على أسس غير صحيحة – إلى **ديونيـسيـوس الهاليكارناسى** . وهناك اتجاه آخر نشأ لدى بعض البـاحثين كـان من نتيـجتـه أن نسب هذا الكتـاب إلى ناقـد من القـرن الثـالث الميـلادى يدعى **«كاسيوس لونجينوس»** Cassius Longinus ، وذلك لأن المخـطوط البـاريسى الذى يرجع تاريخ تدوينه إلى القـرن العـاشـر الميـلادى – وهو أقـدم المخطوطات التى لدينا عن هذا الكتاب – ينسب تأليفـه إلى **«ديونيـسيـوس»** أو إلـى **«لونجـينوس»** ، وهو أمر يحتوى على تعارض تاريخى لا جدال فيه . ورغم خطأ هذه النسبة وعدم دقتها ، إلا أن الدارسين درجوا – منذ ذلك التاريخ – على نسبة تأليف هذا الكتـاب إلى **«لونجينوس»** ، الذى لازلنا حتى الآن نجهل شخصيته وتفاصيل حياته بمثل ما نجهل هوية مؤلف الكتاب الحقيقى .

أما فيما يخص **بوستوميوس ترنتيانوس** Postumius Terentianus الذى ذكـر المخطوط البـاريسى أن هذا الكتاب قد أهدى إليه والذى ورد اسمه بالمخطوط ذاته خطأ علـى أنـه **بوستوميوس فلورنتيانوس** P. Florentianus ، فهو شخصية مجهولة تماماً بالنسبـة لنا حتـى الآن . ولقـد أثبـتت الدراسات النقدية المتـلاحـقـة أن نص كـتـاب **«الأسلوب السامى»** الذى وصل إلى العصور الحديثة ليس كاملاً ، بل يحتوى على ستة مواضع مفقودة (ثغرات lacunae) يقدر حجمها بحوالى عشرين صفحة ، أو ما يقرب

من ألف سطر من الكتابة . ولكن على الرغم من هذه الخسارة الأدبية المؤسفة ، فإن ما يبعث على العزاء أن الجزء المتبقى من الكتاب يحمل معنى متكاملاً ومتناسقاً فى الوقت ذاته ، بحيث يمكن أن يمد الباحثين بفكرة كافية عن عظمة هذا الكتاب وأهميته فى تاريخ النقد الأدبى .

الكـــتاب :

إن الكلمة الإغريقية التى اختارها المؤلف – أياً كان اسمه الحقيقى أو شخصيته– عنواناً لكتابه ، وهى hypsos تعنى **السمو** أو **الرفعة** ، ويدل استخدامها من قبل المؤلف فى ثنايا الكتاب على أنها تعنى الأسلوب المتميز الرفيع ، وأنها تبرهن على سمو الفكر الذى نبع عنه ذلك الأسلوب . ويعرف «**لونجينوس**» – إذا سلمنا بأنه مؤلف الكتاب – الأسلوب الرفيع على أنه امتياز فى التعبير ، يتمكن المؤلف عن طريقه من اكتساب الشهرة الخالدة . وفى حدود علمى فليست هناك كلمة واحدة – فى لغتنا العربية – يمكن أن تحمل كل المعانى التى تحتوى عليها كلمة hypsos دفعة واحدة ، وهى حقيقة لامراء فيها جعلت النقاد الأوروبيين قبلنا يشعرون بعجز لغاتهم – بالمثل – عن تقديم مصطلح واحد يعبر عن المعنى المقصود من هذه الكلمة الإغريقية بكفاءة . ومع ذلك فإننى اقترح فى الوقت الحاضر أنه يمكننا استخدام عبارة «**الأسلوب الرفيع**» أو «**الأسلوب السامى**» أو «**الأسلوب الشامخ**» كمقابل تقريبى لهذا المصطلح .

وعلى الرغم من أن «**لونجينوس**» يلجأ فى كتابه هذا أحياناً إلى الاستطراد وإلى الخروج عن الموضوع الرئيس الذى يتناوله ، إلا أنه لايفقد زمام السيطرة على مجال موضوعه بحال من الأحوال ، لأن تركيزه كان منصباً دوماً على الخصائص والوسائل التى تمكن الكاتب أو الأديب من الوصول إلى مستوى سام للأسلوب ومن بلوغ الرفعة المنشودة ، التى تساعده بالمثل على تجنب العوامل التى تؤثر بالسلب فى وصوله إلى ذلك الهدف . وبعد أن يقوم «**لونجينوس**» بتعريف مصطلح «**السمو**» بطريقة مشوقة ، يطرح من جانبه سؤلاً وجيهاً ، وهو : «**هل هناك حقًا وجود لمثل هذا الأسلوب الرفيع فى الأدب**» ؟ وتعيد إجابة «**لونجينوس**» على هذا السؤال إلى أذهاننا ماسبق أن سمعناه من «**هوراتيوس**» ومن نفر غيره من النقاد . فمن رأى «**لونجينوس**» أن «**الأسلوب الرفيع**» استعداد فطرى أو هبة موروثة لابد من تعهدها بالتثقيف والرعاية والصقل عن طريق وسائل عديدة ، من بينها محاكاة الكتاب الذين اشتهر عنهم التمكن من بلوغ الأسلوب الرفيع ، والعمل على الوصول إلى مستواهم المتميز بكل صبر وإصرار . إن الخبرة

والمهـارة – فى نظر «**لونجـينوس**» – أمران ضروريان إذا ماأردنا للموهبة الفطرية أن تؤتى ثمارها وأن تصل إلى الغاية المرجوة منها .

و«**لونجـينوس** مفكر واقعى ، حيث إنه لايتوقع من أى كاتب أن يظل دائماً وأبداً محافظاً على مستوى من السمو فى الأسلوب لايعتوره الفتور ولايتطرق إليه الوهن ، كما أنه يعتقد أن لكل من **هومـيـروس** الذى رفع إلى مصاف الأرباب لعظمته ، و**أفلاطون** النجم الساطع فى سماء الفكر الإغريقى وصاحب أصفى أسلوب وأجمل لغة ، هفواتهما وزلاتهما . وفضلاً عن ذلك فهو يذهب إلى أن كثيراً من مشاهير الكتاب الآخرين لايستطيعون الاحتفاظ دوماً بالمرتبة الشامخة التى بلغوها ، لأن الاحتفاظ بالتربع على القمة أمر جد عسير . وأن الكاتب الذى يومض أحياناً بالعبقرية فيصل إلى رفعة الأسلوب فى مجملها أفضل – فى نظر «**لونجينوس**» – من ذلك الذى يتقن كل جزء من عمله على حدة ، ولكنه – مثل «**هيبريديس**» الخطيب الأثينى – يفشل فى الوصول إلى الشموخ عن طريق عمله ككل .

محتويات الكتاب وأهم الأفكار الواردة داخله :

فى بداية الكتاب (فصول : 1-7) ينبرى «**لونجينوس**» لتعريف «الأسلوب الرفيع» ، فيوضح أنه : «**مهارة فى التعبير الرصين ، نابعة من المصدر الذى يستمد منه الشعراء المتميزون والأدباء ذوى الكعب العالى سموهم ، ويحققون عن طريقه الشهرة الخالدة**» . ثم يبين لنا أن أثر الفن الرفيع يكمن فى العظمة التى لايمكن مقاومتها ، وفى الشموخ الذى يبسط سلطانه على كل مستمع أو متذوق . ومن رأيه أن المهارة فى الإبتكار ، والنظام المنسق الدقيق ، وترتيب الأفكار يؤلفون فيما بينهم مزيجًا رائعًا ، يبدو كخلاصة فريدة بعيدة عن منال من هم متوسطو المقدرة ، ومستعصية على من هم دون ذلك بكثير ، فضلاً عن أنها ليست نتاجاً لعامل واحد فحسب أو عاملين ، بل هى وليدة النسيج كله ومحصلة للتركيب برمته . إن الرفعة التى يتطلع إليها «**لونجـينوس**» تتبلج مشرقة فى اللحظة المناسبة ، وتبدد بنورها كل ظلمة حالكة وتبعثر أمامها كل شئ كالصاعقة ، وتعرض علينا قدرة الكاتب بكل عظمتها وكمالها .. إنها – كما قال **هوراتيوس** – نار يتبلج منها النور وليست شعلة يتصاعد منها الدخان .

وعلى الرغم من أن «**لونجينوس**» يعتقد فى وجود ضوابط للعبقرية حتى لاتكون تعبيرات الشاعر نوعًا من شقشقة اللسان التى لاتتجاوز الآذان ، إلا أن اهتمامه الأساسى ينصب فى المقام الأول على العبقرية التى تتخطى كل القواعد . ثم يتطرق

«لونجـــينوس» من بعد هذا إلى الحديث عن المثالب التى ينبغى على الأديب المبدع تجنبها حتى لاينحدر إلى الركاكة ، كما يعطى أمثلة على السمو الزائف والعبارات الطنانة وشحنات الإحساس التى تأتى فى غير أوانها فتسبب الملل والفتور . ولايقدم «لونجينوس» قوانين تحكم هذه الظواهر أو قواعد لها ، بل يحتكم عند عرضها إلى ذوقه الرفيع فحسب . ثم نجده يبدى انزعاجه من ظاهرة انتشرت بين الأدباء فى عصره ، وهى ظاهرة الولع بما هو غريب أو جنون البحث عن الجديد . وناقدنا يوحى إلينا بذكاء أن هذا اتجاه ينتشر فى كل فترة من فترات اضمحلال الأدب أو تدهوره ، ولكنه يتصور أنه ليس هناك طريق معبد ولادرب ممهد يعصمنا من الوقوع فى مزالق هذه الهوة الممقوتة . ومع ذلك فإن «لونجينوس» يعتقد أننا يمكن أن نصل إلى الحكم الصائب على قيمة الأدب من خلال الخبرة الطويلة ، وأن الذين يحظون بهذه الخبرة أو يتمتعون بهذه المقدرة هم وحدهم القمينون بالتمييز بين ماهو حقيقى أصيل وبين ماهو زائف مصطنع .

هذه هى الأسس التى أقام «لونجينوس» فوقها تعريفه للمهارة الحقيقية الكامنة خلف الإبداع ، ولكن تعريفه – رغم تفرده – نقد عدة مرات تحت زعم مؤداه أن من المشكوك فيه وجود علاقة وثيقة بين زيادة معرفتنا بمزيد من الثقافات ذات التقاليد المتباينة ، وبين قدرة العمل الأدبى على منح الإمتاع فى كل العصور لأولئك الذين يعرفون الثقافات المختلفة معرفة جيدة . وانطلاقًا من هذا التصور فإن النقاد المعارضين يزعمون أننا قد نقر – على سبل المثال – بروعة الموسيقى الصينية ، لا على أساس ماتثيره فى نفوسنا من متعة عند سماعها ، بل بناءً على ما نسمعه من الصينيين عن روعتها . ولكن برغم هذه الاعتراضات التى تندرج تحت باب الزعم ، إلا أن تعريف «لونجينوس» يتضمن كثيراً من الصدق والواقعية ، على الأقل فى حدود خبراتنا الشخصية التى تجعلنا نوقن من زيادة مقدرتنا على الحس النقدى ، كلما ازدادت خبرتنا بالآداب الأجنبية وكلما نما تذوقنا لما هو مخالف فيها لطرائقنا ، بناءً على أسس منهجية دقيقة وقواعد نقدية محكمة .

ويدور صلب هذه المقالة النقدية حول شرح لخمسة مصادر للأسلوب الرفيع ومناقشتها (فصول : 8-15) ، يرتبها المؤلف على النحو التالى :

(1) عظمة الفكرة ومقدرة الكاتب على خلق تصورات سامية بما يمتلكه من قبضة محكمة على الأفكار .

(2) المشاعر المتأججة والعاطفة القوية الملهمة .

(3) الإستخدام المؤثر والفعال للأساليب الريطوريقية (= البلاغية) ، وترتيب المفردات ترتيباً مناسباً.

(4) اللغة الواضحة السلسة والتعبيرات السامية والمفردات المؤثرة .

(5) التأليف الشامخ الجليل والقدرة على التأثير المؤدى إلى العظمة والسمو .

فأما **عظمة الفكرة** فتتجلى فى مقدرة الكاتب على خلق تصورات سامية ، ويتوفر هذا المصدر عندما يتحلى الكاتب بروح نبيلة أو بشخصية سامية ، ويضرب لنا «**لونجينوس**» مثالاً على هذا بمقتطفات من أشعار «**هوميروس**» ومن «**سفر التكوين**» . وقد تنتج عظمة الفكرة عن الاختيار الملائم لكل من الألفاظ والموضوع ، وعن ترتيب العناصر المؤلفة للأسلوب ؛ وهنا يمتعنا «**لونجينوس**» بتحليل رائع لإحدى قصائد الشاعرة الغنائية «**سابفو**» Sapphô . وبعد أن ينهى المؤلف حديثه عن هذا المصدر ينتقل بنا إلى المصدر الثانى الذى يتعلق **بالعاطفة القوية الملهمة** ، ولكنه لايحلل هذا المصدر أو يقوم بشرحه تفصيلاً مثلما فعل مع المصدر الأول ، بل يعد بالعودة للحديث عنه فى كتاب مستقل . أما المصدر الثالث للأسلوب الرفيع (فصول : 16-29) فهو **الإستخدام المؤثر والفعال للأساليب الريطوريقية** ، وفى هذا الصدد يوضح لنا «**لونجينوس**» أن أفضل استخدام للمحسنات البديعية هو إستخدامها دون أن يشعر الكاتب أنه يتعمد الاستعانة بها ، أو بمعنى آخر أن تظهر فى مؤلفاته عن طريق اللاوعى .

وأما المصدر الرابع (فصول : 30-38) فهو **استخدام التعبيرات السامية والمفردات الجيدة** ، ويتضمن هذا الاستخدام الماهر للاستعارات والمقارنات والتضاد والكناية والمجاز والتشبيه وسائر فنون البلاغة ، بحيث تصبح جزءاً متناسقاً مع نسيج العمل الأدبى لاتنبو عنه ولاتكون مقحمة عليه . وأما المصدر الخامس والأخير (فصول : 39-40) فهو **التأليف الشامخ الجليل** ، بمعنى بذل الكاتب لأقصى جهد يملكه فى سبيل ترتيب مفرداته وصياغة عباراته ، من أجل أن تفلح فى إعطاء الأثر الفعال وإضفاء عنصرى الجذب والتشويق ، وبحيث تحقق مفهوم الوحدة العضوية للعمل ككل .

ويعتبر كتاب **الأسلوب السامى** إضافة مهمة لها وزنها فى مجال تاريخ النقد الأدبى عموماً ، ولبنة ذات ثقل فى النظرية النقدية على مر العصور ، حيث إن مؤلفه لايكف – مابين الفينة والأخرى – عن ضرب الأمثلة الدالة والمعبرة ، وعن الشرح

والتوضيح والتحليل ، وكلها مهارات فائقة تنم عن حس أدبى مرهف وعقلية نقدية فذة لاجدال وتذوق فريد لأساليب التعبير الجمالية . ويكفى أن نضرب هنا مثلاً دالاً على سمو ذوقه عندما أشار إلى بداية **سفر التكوين** Genesis ، أول أسفار العهد القديم – كتاب اليهود المقدس – الذى نعرفه باسم «**التوراة**» ، وهى الفقرة التى يمكن ترجمتها على النحو التالى :

«فى البدء خلق الله السموات والأرض . وكانت الأرض قفراً وقاعًا صفصفًا وعلى وجه الغمر ظلمة ، وكان روح من الله يسرى على الماء . وقال الله للنور كن فكان ، ثم رأى الله أن النور جميل ، ففصل الله النور عن الظلمة . ثم سمى الله النور نهارًا والظلمة دعاها ليلاً» .

وهذه الإشارة إلى بداية **سفر التكوين** من الأهمية بمكان ، لأنها تدفعنا إلى التأمل فى مدى انتشار «**التوراة**» على عصر «**لونجينوس**» ، ولكننا لانستطيع الجزم بأن «**لونجينوس**» قد استشهد بها من الذاكرة أم من إطلاعه على **الترجمة السبعينية** «**للتوراة**» . ويرى البعض أنه اقتبسها من كتاب الناقد «**كيكيليوس**» سالف الذكر أو من كتاب آخر ، كما يرى البعض الآخر أن هذه فقرة منحولة تم دسها فى النص إبان عصر متأخر . وأياً كان الأمر فى حقيقة هذه الفقرة ، فإن الاستشهادات المستقاة من المصادر الأدبية الكثيرة – وهى ذات عدد لايستهان به – تضع «**لونجينوس**» فى منزلة الحكم الممتاز والناقد الخبير . ذلك أن استشهاداته المستمدة من ملاحم «**هوميروس**» ومن محاورات «**أفلاطون**» ، ومن خطب «**ديموسثينيس**» و «**هيبريديس**» ، وكذا تعليقاته المدهشة على قصيدة للشاعرة «**سابفو**» استشهد بها فى عمله ، وكذا عقده مقارنة بين كل من «**ديموسثينيس**» و «**شيشرون**» ، أو بين «**ديموسثينيس**» و «**هيبريديس**» ، كلها أمور تجعلنا ندهش بحق لسعة اطلاعه ولعمق آرائه النقدية ولذوقه الرفيع .

ومن أجل هذه الميزات – مجتمعة أو منفردة – استحق اسم «**لونجينوس**» أن يدرج فى قائمة أعظم نقاد الأدب على مر العصور منذ العصر الكلاسى ، فالحق إن «**لونجينوس**» ليس فقط أول ناقد رومانسي بل هو أيضاً أول ناقد للأدب المقارن ، قبل أن يعرف الناس كيفية مقارنة أدب بأدب آخر مدون بلغة أخرى . ثم إن **كتاب الأسلوب السامى** كتاب يعرض وجهة نظر معلم محنك خبير يستعرض الأعمال الأدبية الشامخة، أكثر من كونه كتاباً يحتوى على تحليل صادر عن فيلسوف منظر تصل قامته إلى قامة «**أرسطو**» ، فضلاً عن أن الأدب الذى يملك عليه لبه فى كتابه هذا هو ذلك الأدب القادر على منح المتعة والارتفاع بالمشاعر والسمو بالروح .

و «**لونجـينوس**» يتحدث فى هذا الكتاب كإنسان يتوجه بحديثه إلى صديق له يتمتع بذوق مماثل لذوقه الأدبى ، فيحرص على أن ينقل إليه الأجزاء التى بدت فى نظره هى الأعظم فى براعتها ، ثم ينبرى بعد ذلك لشرح سر براعتها وبيان مواطن سموها . ولكن «**لونجينوس**» – على خلاف «**أرسطو**» – لايهتم بشرح الأنواع الأدبية ، ولايركز على أجناس بذاتها منها مثل **الملحمة** أو **التراجيديا** ، ولايجعل جل همه تقديم نظرية أدبية للفن تتعرض لماهيته أو طبيعته أو وظيفته ، بل يضع نصب عينيه فى المقام الأول العبارة أو الفقرة أو القصيدة أو ذلك الجزء من العمل الإبداعى الذى أفلح فى جذب اهتمامنا ، وفى جعل نفوسنا تحلق بغير جناح إلى أعلى عليين . إن شغل «**لونجينوس**» الشاغل هو تلك الدفقة المضطرمة بشعلة متأججة التى يذكيها داخل نفوسنا التعبير السامى أو التأليف الشامخ ، بما يحتوى عليه من تناسق وانسجام بين كافة عناصر الإبداع . وليس الشكل الأدبى بمعناه الواسع هو الذى يظفر بعنايته الفائقة، بل هى القصائد القصيرة والفقرات المحدودة والعبارات التى تتلألأ مثل الماس فتنير القلوب، وتطرب لها العقول وينتشى من سحرها الوجدان . ومن الواضح أن «**لونجينوس**» يختلف مع نظرية «**أرسطو**» عن **التطهير** katharsis ، حيث إنه يعتقد أن هناك بعض المشاعر الوصفية الخالية من الرفعة والسمو ، مثل القلق والترقب والخوف والشفقة ؛ والانفعالان الأخيران هما اللذان يظفران من «**أرسـطـو**» بالقدح المعلى على سائر الانفعالات التى تمور داخل النفس البشرية . كذلك فإن فى إقرار «**لونجـينوس**» بـأن المهارة الحقة فى التأليف هى التى تسمو بنا ، مايتعارض مع المعانى التى ذهب إليها «**أرسطو**» فى تعريفه للتراجيديا ووظيفتها وتأثيرها فى المشاعر الإنسانية .

ويـتـنـاول «**لونجـينوس**» – فى الجزء الثانى من الكتاب – كل مصدر من المصادر الخمسة المذكورة أعلاه بالتفصيل والشرح ، ويعلن أنه لابد لنا من الاتصاف بالعظمة إذا ما أردنا أن تكون لنا أفكار عظيمة ، نظراً لأن الأفكار العظيمة ليست فى متناول ذوى السلوك الوضيع ، أو ذوى الأطماع الشريرة ، أو ذوى النزعات الجامحة . وكمثال على سمو التعبير النابع من سمو المصدر أو سمو القائل صاحب الفكر ، يستشهد «**لونجينوس**» – كما أشرنا أعلاه – بفقرة من **العهد القديم** ، فيقول فى معرض الإشادة بها وتقريظها :

«إن الذى شرّع لليهود ناموسهم (المقدس) لايبدو فى تصورنا إنساناً عاديّاً حينما كتب : «قال الله .. ماذا قال ؟ فليكن هناك نور ، فكان هناك نور . ولتكن هناك أرض، فكانت هناك أرض» .

وفى هذا الجزء الممتع من الكتاب يقارن **«لونجينوس»** ملحمة **«الأوديسية»** بملحمة **«الإليـاذة»** ، ثم يستشهد بقصيدة رائعة من ديوان الشاعرة الغنائية **«سابفو»** ، فيكون له بذلك فضل الحفاظ عليها ونقلها للأجيال التالية ، حيث إنها لم ترد فى المخطوطات . ومن الصعب حقًا أن نقف على الجوانب المتعددة للمهارات التى ورد ذكرها فى كتاب **«لونجينوس»** ، ولكن أهم ملمح فيه هو أنه يجعلنا نستوثق من عظمة أى عمل أدبى من خلال استجابتنا للتأثيرات التى يخلقها داخلنا ، فى ضوء مانحظى به من قدرات عقلية وأحاسيس متنوعة .

غير أن **«لونجينوس»** – رغم تفوقه البادى للعيان – لم يفلح فى تجنب عدد من الأخطاء التى كانت سائدة فى عصره ، فلقد صرف من جهده قسطاً كبيراً فى دراسة أخطاء التراكيب اللغوية لتوضيح ركاكتها وابتذالها ، وربما كان الأجدى – بالنسبة لنا– لو أنه أنفق كل هذا الجهد فى دراسة موضوعات أخرى تبدو لنا أكثر إلحاحاً وأهمية . ولكن مايشفع له رغم هذا أنه زودنا بأمثلة كثيرة تشهد على حسه الأدبى المرهف وحسن ذوقه ، وعلى تمكنه من وضع يده بمهارة على مواضع الفتور والركاكة ومواطن التقعر والحذلقة . ذلك أن **«لونجينوس»** يعتقد أن **الأسلوب الرفيع** يجذبنا إليه بقوة غير منظورة وكأنه حجر المغناطيس ، ويتميز بسلطان آسر يجعلنا ننزع إليه ، لأن بداخل كل منا رغبة عارمة تتوق إلى ماهو عظيم وتنزع إلى ماهو نبيل .

وعلى أية حال ، فإن أفكار **«لونجينوس»** لاتمت بصلة فى الغالب الأعم لفكر **«هوراتيوس»** ، ولاتتشابه مع نتاج فكر **«الكلاسية الجديدة»** ، حيث إنه يذهب إلى أن كل ماهو صحيح من التعبيرات هو الذى يصمد أمام الانتقاد ، وأن العظمة الحقة تحوز الإعجاب فى نفس كل منا بدرجة تكاد تكون متساوية . ولأن **«لونجينوس»** عاش فى عصر اضمحل فيه الإبداع ، وغابت عن سمائه الحرية السياسية ، وغربت عنه الروح الديمقراطية ، فإنه يختتم كتابه الرائع بتساؤل أشبه بالتعجب :

«ترى هل توافق الأدب الإغريقى مع الديمقراطية ؟ وهل الحرية قادرة وحدها على احتضان العبقرية وشحنها بالآمال الكبار ؟» .

ورغم أن **«لونجينوس»** لم يجب على هذا التساؤل الذى قام بطرحه ، إلا أننا لانشك إطلاقًا فى اقتناعه بقدرة الحرية على احتضان العبقرية وعلى إفعامها بما يغذيها ويحييها ، حيث إن الإنسان خلق تواقاً للحرية وكارهاً للعبودية بطبعه ، وقديماً قالوا **«إن الإنسان حينما يستعبد يفقد نصف روحه ، فيهون عليه النصف الآخر»** .

إن «لونجينوس» ناقد فذ سامى الفكر بلا جدال ، ويتبدى هذا فى آرائه وشروحه وتعليقاته ، فضلاً عن كونه لايلقى بالآراء جزافاً ولايتسرع فى إصدار الأحكام ؛ وقد يرجع تساؤله المتسم فى ظاهره بالتشكك إلى أنه لم يعش فى رحاب هذا العصر الذى سادت فيه الديمقراطية ، ولم يحس بما كان يدور إبانه من إرهاصات وتأثيرات . وأياً كان الأمر فإن الإجابة على التساؤل الذى طرحه «لونجينوس» – مهما كانت درجة قبولنا لها – لاتمس جوهر الموضوع .

مختارات من نص كتاب الأسلوب السامى للناقد لونجينوس

من الفصل الأول :

« .... إن الرفعة تكمن فى امتياز خاص فى التعبير وقدرة فائقة لاتنبع من أى مصدر آخر سوى المصدر الذى يستمد منه أعظم الشعراء والأدباء تميزهم ويحققون عن طريقه الشهرة الخالدة . ذلك أن أثر اللغة السامية فى نفوس السامعين لايكمن فى إستمالتهم بل فى خلب ألبابهم ، وحيث إن مايثير فينا الدهشة فى كل وقت وبشتى الطرق أشد أثراً مما يستميلنا أو يرضينا . وبوجه عام ، فإن بوسعنا أن نتحكم فى الاستمالة ، ولكن تأثير هذه الأجزاء التى تتصف بالرفعة والسمو يكمن فى قوتها التى لاتقاوم ، وفى سلطانها الذى تبسطه على قلب كل مستمع أو متذوق .

إن المهارة فى الابتكار والترتيب السليم وتنظيم المادة كلها أمور لاتتجلى فى مجرد لمسة واحدة بارعة هنا أو هناك ، ولكنها تكشف عن نفسها على مكث من خلال التركيب بأسره . ومن ناحية أخرى فإن شرارة الشموخ التى تنبعث مشرقة فى اللحظة المناسبة ، يمكنها أن تسطع على كل شئ أمامها مثل نور البرق ، وأن تكشف لنا عن قوة المتحدث وعن عبقريته فى كل كمالها ...» .

الفصل الثانى :

«وقبل أن أمضى قدماً فى حديثى أرى لزاماً علىّ أن أطرح سؤالاً ، هو : **هل هناك مايمكن أن نطلق عليه إسم الفن السامى أو الفن الرفيع** ؟ ذلك أن هناك نفراً من الناس يعتقدون أن من يتحدثون عن أمور من هذا القبيل بغية وضع قوانين للفن ليسوا على صواب ، حيث إن العبقرية فى نظرهم أمر فطرى وليست بالموضوع الذى يمكن أن يعلم ، ولأن الطبيعة دون سواها هى السبب فى وجودها . ثم إن هذا النفر من الناس يتصور أيضاً أن الإبداعات الناتجة عن العبقرية تفسد وتنعدم قيمتها ، حينما يتم إخضاعها لقواعد صماء أو لقوانين جوفاء .

ولكننى أعتقد – رغم ذلك الرأى – فى وجهة نظر مخالفة ، وبوجه خاص حينما نأخذ فى الاعتبار أن الطبيعة ليست متروكة فى فعلها للصدفة العشوائية دون قاعدة وبغير نظام فيما يتعلق بالإحساسات السامية ، رغم كونها خاضعة فى الأساس

لقوانين هى من صنعها . حقاً إن الطبيعة هى المنشأ الأول والمبدأ الأساسى الخلاق الذى تنبع منه كل الأنشطة الحيوية ، ولكن وظيفة كل من الدرس والمنهج هى تحديد درجة النشاط واللحظة المناسبة له ، وإرساء القواعد اللازمة لكل من الاستخدام والتطبيق . وعلاوة على ذلك فإن الدوافع السامية تكون عرضة لأخطار جسام إذا ماتركت لشأنها ، دون أن تحظى من المعرفة والعلم بما يكفل لها الاستقرار والتوازن ؛ **إنها تحتاج لشكيمة تكبح جماحها بنفس القدر الذى تحتاج به إلى مهماز يحثها على الإنطلاق** .

كما أن **ديموسثينيس** يعلن – عندما يتطرق إلى الحديث عن حياة البشر بوجه عام – أن **أعظم النعم على الإطلاق هى الحظ السعيد ، ومن بعده مباشرة يأتى النصح السديد،** الذى لايقل عن الحظ أهمية ؛ حيث إن غياب النصح السديد يقود إلى دمار محقق يمكن أن يذهب بكل الخير الذى يأتى به الحظ السعيد . وبناءً على ذلك يمكننا القول بأن الطبيعة تعادل فى المكانة الحظ السعيد ، وأن الفن (= المهارة) يعادل النصح السديد . وفضلاً عن ذلك فإن من الأهمية بمكان أن نتذكر أن طائفة من المؤثرات اللغوية المستمدة من الطبيعة لايمكن الحصول عليها من أى مصدر آخر سوى الفن ...» .

من الفصل الثالث :

«... أما فيما يتعلق بالتراجيديا التى هى بطبيعتها سامية جليلة – فإن اللجوء فيها إلى الأسلوب الطنان أو التعبير الرنان بلا ضرورة خطيئة لاتغتفر ، رغم كونها فناً يسمح بشئ من فخامة الأسلوب ، نظراً لأن الأسلوب الطنان هو بالقطع بعيد عن الملاءمة – فى تصورى – بالنسبة للسرد الواقعى . وبسبب الوقوع فى شراك هذا الأسلوب الطنان يضحك الناس على **جورجياس من ليونتينى** (ريطوريقى وسوفوسطانى من جزيرة صقلية عاش خلال القرن الخامس ق.م.) حينما يصف «**اجزركسيس**» بأنه **زيوس** الفرس ، أو حينما يصف الصقور بأنها قبور حية . وبالمثل فإن هناك تعبيرات رنانة للمؤرخ «**كاليسثينيس**» (مؤرخ حملة الإسكندر الأكبر ، عاش إبان الفترة من أواخر القرن الرابع إلى أوائل القرن الثالث ق.م.) تدعو للسخرية بسبب تكلفها وحذلقتها . وأكثر منها مدعاة للسخرية بعض تعبيرات «**كليتارخوس**» (مؤرخ معاصر **لكاليسثينيس**) ، وهو كاتب عابث : «**يعزف على مزمار لايمتلك القدرة على ضبط النفخ فى قصبته**» ، على حد تعبير شائع للشاعر **سوفوكليس** .

... وإن أمثال هؤلاء الكتاب يظنون فى أنفسهم الإلهام ، ولكنهم أبعد مايكونون عن الإلهام ، بل إنهم فى مسلكهم أقرب إلى تصرف الصبية والغلمان (فهم مقلدون

ومزايدون وليسوا مبدعين صادقين) . إن الأسلوب الطنان بوجه عام هو أفظع المثالب التى ينبغى على الكاتب الاحتراس من الانزلاق إليها ، نظراً لأن جميع من يهدفون إلى العظمة – بشكل أو بآخر – أملاً فى الهروب من فقر الأسلوب وجفافه – يسقطون دون جدال فى هوة الأسلوب الطنان ، وكأنهم – دون قصد منهم – يؤمنون بالقول السائر : «**إن العجز عن تحقيق هدفٍ عظيم هو فى حد ذاته فشل نبيل!**» . ولكننى أتصور أن التورم يعد أمراً مذموماً بطبيعة الحال ، سواء فى الجسم البشرى أو فى الأسلوب الأدبى .

الأسلوب الطنان إذن ينشأ عند رغبة الكاتب فى التفوق على الأسلوب الرفيع (عن عمد وبغير مقدرة على السمو الحقيقى) ، وفى المقابل فإن الركاكة تقف على طرفى نقيض من العظمة الحقة ، حيث إنها تنم عن روح ضحلة وتكشف عن مشاعر خاوية ، وهو مايمكن اعتباره أشد المثالب جسامة وأكثرها مدعاة للازدراء ؛ كما أن الركاكة فى حقيقة الأمر عبارة عن فكرة يتم تنميقها بتحذلق إلى أن تسقط فى مهاوى البرود والفتور . وعادة فإن الكتاب ينزلقون إلى الوقوع فى هذه الآفة حينما يجهدون أنفسهم فى البحث عن تأثيرات منمقة وغير مألوفة ، ينشدون من ورائها فوق كل اعتبار الاستمالة والإبهار ، ولكنهم بدلاً من بلوغ هذا الهدف المنشود يسقطون فى شراك الأسلوب المزخرف وفى مهاوى الحذلقة والتكلف المذموم .

وهناك نوع ثالث من المثالب التى تحول بين الكاتب وبين الوصول إلى الأسلوب الرفيع ، وهى مثلبة اعتاد **ثيودوروس** أن يطلق عليها بإسم «**بارينثيرسوس**» parenthyrsos ، ومعناها : «**الإحساس الكاذب**» ، ذلك أن الكتاب يسرفون فى الشحن العاطفى لموقف لايتطلب الإفراط فى المشاعر ، أو – على العكس من ذلك – يبتسرون العاطفة فى موقف يتطلب وفرتها أو الاستزادة منها بقدر ماتسمح به الطبيعة البشرية . وهناك فريق من الكتاب يبدو لنا كما لو كان واقعًا تحت تأثير السكر والافراط فى الشراب ، تتفجر عواطفه وتتأجج مشاعره فى سياق تبدو فيه حرارة الإحساس زائدة أو بلا ضرورة ، فيحس الناس أنه مضجر وممل ؛ ففى الوقت الذى يصل فيه الكاتب إلى قمة الانفعال يكون جمهوره أبعد مايكون عن هذا الإحساس . وأياً كان الأمر ، فإننى سوف أفرد دراسة قائمة بذاتها – فى موضع آخر – لكل مايتعلق بالقضايا الخاصة بالأحاسيس والمشاعر الناجمة عن العاطفة» .

من الفصل الخامس :

«إن معظم أوجه القصور فى الأدب ترجع – فى المقام الأول – إلى سبب جوهرى ، هو الهوس الشديد بالأفكار الجديدة إلى درجة الجنون ، وهو أمر غدا سائداً بين كتابنا فى الآونة الحاضرة : فالحق أن مثالبنا تنبع فى مجملها من نفس المصدر الذى تنبثق منه فضائلنا . ومعنى هذا أن الأسلوب الرفيع والمدركات السامية والتعبيرات الممتازة تهدف كلها إلى التأليف المؤثر والفعال ، ومع ذلك فإن هذه الأمور – التى لاخلاف على سمو الهدف منها – هى الأساس والأصل ، لا فى بلوغ النجاح وتحقيقه فحسب بل أيضاً فى تنكب الصواب والوقوع فى الفشل ...» .

الفصل السابع :

«ينبغى أن يكون مفهوماً ، أيها (الصديق) الأعز ، أنه لايوجد أمر فى الحياة البشرية يمكن أن يبلغ من العظمة حداً يحول بيننا وبين التعفف عن نشدانه ، وكذلك الحال مع الأسلوب الرفيع : فالثروة والسلطة والشهرة وكل ماننزله من نفوسنا منزلة الصدارة ومانصفه بالروعة ، كلها أمور قد لاتبدو فى نظر الحكماء من الرجال نعماً عظيمة لاحد لعظمتها ، لأن الترفع عن السعى إليها – فى اعتقاد هؤلاء الحكماء – يعتبر فضيلة محمودة أسمى من الظفر بها . فمما لاريب فيه أن الناس ينظرون بعين الإكبار إلى من يمتلك هذه النعم أو يحظى بها ، غير إن إعجابهم يزداد بمن يكون فى وسعه الظفر بها ولكنه من الحكمة بحيث يعزف عن حيازتها .

وبالتالى فحرى بنا أن ننظر إلى الأسلوب الرفيع فى الأدب باعتباره أمراً مماثلاً: فهناك من الأعمال الأدبية مايثقله مؤلفه بالمحسنات ذات البريق ، ويدونه بأسلوب فخيم طنان ، ويزخرفه بعبارات رنانة جوفاء سعياً وراء السمو ، ولكن أجزاء كثيرة منه تعجز – رغم ذلك الثوب القشيب – عن منحنا الإحساس بالعظمة أو التأثير، مع أن الكاتب قد أجهد نفسه إجهاداً لتحقيق هذا الهدف . وفى المقابل فإن هناك أعمالاً أخرى تصل إلى التأثير المنشود ببساطة متناهية ورفعة حقيقية دون بريق أخاذ وبغير طنطنة لاضرورة لها : ففى الحالة الأولى (التى يتعمد الكاتب فيها الزخرفة الجوفاء) نكون أقرب إلى ازدراء العمل الأدبى برغم سعى كاتبه لإبهارنا ، أما فى الحالة الثانية فإننا نجد أنفسنا منساقين كالمسحورين إلى الإعجاب (بروعة) العمل .

إن الرفعة الحقيقية تسمو بأرواحنا عن طريق قوة فطرية تجعلنا نفعم إعجاباً وتجعل مشاعرنا تحلق إلى آفاق أسمى وأرحب ، فضلاً عن أنها تدفعنا إلى الإحساس

بالزهو والسعادة ، كما لو كنا نحن الذين ابتكرنا بأنفسنا تلك التعبيرات التى سمعناها أو قرأناها ، أو ابتدعنا ذلك الأسلوب الرفيع الذى حلق بنا إلى فضاء الكون الرحيب . فعندما يسمع إنسان مثقف وذكى فقرة أدبية عدة مرات دون أن تمس مشاعره ، ودون أن تخلق لديه الإحساس بالسمو ، أو تمده بزاد يغذى فكره وعقله أبعد من مجرد الألفاظ المدونة ؛ وحينما يكتشف ذلك المثقف الذكى أنه كلما أخضع تلك الفقرة الأدبية للفحص الدقيق المتأنى كلما فقدت جاذبيتها وتأثيرها اللحظى فى نفسه ، فإن معنى هذا أن مثل هذه الفقرة لاتعتبر أنموذجًا للأسلوب السامى أو الرفيع ، لأنها ببساطة لاتظل حية بعد سماعها للمرة الأولى .

إن المقطوعة الأدبية تعتبر فعلاً سامية حينما تصمد طويلاً أمام الفحص المتكرر، وعندما يكون من الصعب – أو بالأحرى من المستحيل – مقاومة تأثيرها أو الوقوف فى وجه مقدرتها على الجذب ، وعندما تظل دومًا ماثلة فى ذاكرتنا دون أن يفلح عامل ما فى محوها أو طمس أثرها . وعلى وجه الإجمال فإنه يمكن القول بأن عظمة التعبير تكمن حقًا فى تلك الأعمال التى تمتع الناس وتخلب ألبابهم فى كل العصور والأزمان : فعندما يوجد أشخاص يختلفون فى مهنهم ومشاريبهم ، وفى طرائق حياتهم وطموحاتهم ، وفى أعمارهم ولغاتهم وأجناسهم ، ثم يفكرون رغم ذلك على بكرة أبيهم بالطريقة ذاتها فى حكمهم على العمل الأدبى نفسه ، فمعنى هذا أن الحكم الجماعى الصادر عنهم على الأسلوب الأدبى هو حكم صائب راسخ لايتزعزع ، وأن إعجابهم به لايمكن أن يكون وليد المصادفة أو عفو الخاطر ، بل هو بكل تأكيد إعجاب موضوعى يرتكز على أسس ثابتة ودعائم وطيدة» .

من الفصل الثامن :

«بوسعنا أن نقول إن هناك – بصفة خاصة – خمسة مصادر مثمرة للأسلوب الرفيع ، وأن السيطرة على اللغة تعد أساساً مشتركاً تؤسس عليه هذه المصادر كافة ؛ إذ بدون هذه السيطرة لايمكن للكاتب إنجاز شئ يستحق الذكر . وأول هذه المصادر وأهمها هو **المقدرة على خلق تصورات سامية** ، كما سبق أن أوضحت فى تعليقى على مؤلفات **«اكسينوفون»** Xenophôn . ثم يأتى فى المرتبة الثانية عنصر **العاطفة القوية الملهمة** ، وهذان العنصران – وكلاهما من عناصر السمو – فطريان لدرجة كبيرة جداً، بينما تعد العناصر الثلاثة الباقية من ثمار الفن (= الخبرة أو المهارة أو الصنعة) . أما المصدران الثالث والرابع فينحصران فى الاستخدام البارع لطرازين من طرز

الريطوريقا (= البلاغة) ، وهما : **الأسلوب البلاغى للفكرة ، والتعبير اللفظى عنها،** وفقًا لما يتطلبه ابتكار **البيان السامى** الجليل ، الذى يتحول على يد الكاتب إلى الاختيار الأمثل للمفردات والاستخدام الأفضل للمجاز وتنميق الأسلوب فى بساطة وبغير تكلف. وأما المصدر الخامس الذى يضم تلك العناصر كافة فقد ذكرته آنفًا ، وهو **التأثير الشامل الناتج عن العظمة والرفعة ...»** .

من الفصل التاسع :

«.... ولقد دونت فى مكان آخر أن : **السمو هو محصلة للتفكير العظيم** ، وبناءً على هذا فإنه حتى بدون كلام يلفظ فإن فكرة بسيطة يمكن أحياناً أن تثير بمفردها الإعجاب ، بسبب صدورها عن العقل النبيل الذى عبر عنها . فعلى سبيل المثال نجد أن صمت البطل «**أياس**» عند استحضار أرواح الموتى صمت جليل ، أكثر سمواً ومهابة من أية كلمات . ومن الضرورى فى البداية أن نوضح مصدر تلك المقدرة ، وأن نبين أن الشخص النبيل المفوه الفصيح يتمتع بفكر لايفتقر إلى السمو ويعقل يسمو على الوضاعة . إذ من العسير على هؤلاء الذين يفتقرون طوال سنين حياتهم إلى الأفكار النبيلة والأهداف السامية أن يبدعوا شيئاً يثير الإعجاب أو يغدو جديراً بالشهرة الخالدة.

... كذلك فإن من وهب اليهود ناموسهم (المقدس) – وهو بالقطع ليس بالشخص العادى – عندما صاغ مفهومه السامى عن قدرة الرب المقدس ، قد منح هذا التصور تعبيراً سامياً حينما دون فى بداية (أسفاره) : «**قال الله ... ماذا قال ؟ فليكن هناك نور ، فكان هناك نور . ولتكن هناك أرض ، فكانت هناك أرض ...**» .

من الفصل الخامس والثلاثين :

«... لقد صاغتنا الطبيعة نحن بنى البشر ، لا لكى نغدو مخلوقات حقيرة أو وضيعة ، بل أدخلتنا إلى الحياة وإلى الكون ذى الأطراف المترامية ، كما لو كانت تدعونا إلى حضور احتفال عظيم مهيب ، نصبح فيه بمثابة المشاهدين لكل ماقامت (الطبيعة) بخلقه ، ونغدو بالتالى أكثر الكائنات توقًا إلى الشهرة وذيوع الصيت . وبالتالى فإن الطبيعة غرست فى أرواحنا منذ البدء اشتياقاً لايقهر تجاه كل ماهو عظيم وإزاء مايفوقنا قدسية .

ومن أجل هذا السبب ، فإن الكون على إتساعه لايكفى للتأمل والتفكر الكامنين فى الطاقة البشرية منذ ظهور الإنسان فى هذا العالم ، لأن فكرنا يتجاوز – بلا جدال –

الحدود التى خلقنا للعيش فى نطاقها . ولكن لو أننا تمعنا فى مغزى الحياة من كل جوانبها لوجدنا أن كل أمر يتعلق بنا ويندرج تحت ماهو غير عادى أو يتصف بالجلال والجمال ، يلعب فى حياتنا دوراً رائداً ويظفر فيها بالقدح المعلى ، ولأدركنا تبعًا لذلك أن هذا يقودنا إلى التفكر فى مغزى الخلق والتحقق من حكمته ...» .

من الفصل الرابع والأربعين :

«... من اليسير ، يا أفضل الناس طراً – وهو أمر وثيق الصلة بخصال البشر وطبيعتهم – أن ينقب المرء عن المثلبة فى العصر الراهن الذى يحيا فيه ، وأن يفتش عن الخطأ فى الأجيال التى يواكبها دون سواها . وبالتالى فإن لنا أن نتشكك فى أن يكون السلام الذى ينعم به عالمنا المعاصر هو المتسبب حقًا فى إفساد السجايا النبيلة ! فأكثر من ذلك مدعاة للاقتناع أن يكون السبب هو تلك الحرب (الضروس) التى تبدو وكأنها لانهاية لها ، والتى أراها تستحوذ على رغباتنا فى قبضتها . فإذا ما تطلعنا إلى ماهو أبعد منالاً من ذلك فسنجد أن السبب (فى المثالب) هو الأهواء التى تزخر بها حياتنا البشرية والتى تخرب نفوسنا تخريباً كاملاً .

إن حب المال – العلة التى لاعلاج لها والظمأ الذى لايرتوى أبداً ، والذى نعانى منه بشدة – وكذا حب المتعة يجعلان منا عبيداً لهذه الأهواء ، وبالأحرى فبوسعنا القول بأن هذه الأهواء ذاتها تجرنا جسداً وروحًا إلى الأعماق . إن حب المال وعشق الثراء مرض يهوى بنا إلى الانحطاط الفكرى ، كما أن حب المتعة داء وبيل يحولنا إلى مخلوقات أشد ماتكون وضاعة ...

... وإختصار فإننى أؤكد أن مايستنفد روح الجيل الحالى هو تلك اللامبالاة التى نصرف فيها جميعنا – فيما عدا حالات تكاد أن تكون استثنائية – حيواتنا . فنحن لانعمل ولانبدى أية بادرة للعمل من أى دافع آخر ، سوى من تلك الدوافع التى تلقى الثناء من ملذاتنا (الرخيصة) ، أو تلك الدوافع التى بوسع غرائزنا أن تجد فيها إما المديح وإما المتعة الحسية . إننا لانعمل على الإطلاق بدافع من الحماس الجاد أو من الرغبة الشريفة النبيلة لخدمة بنى أرومتنا من الجنس البشرى ...» .

الدراما فى بداية العصور الحديثة

ظلت الدراما ردحًا طويلاً من الزمن تعانى من التدهور والانحطاط ، بسبب الأهوال والفظائع والحروب التى أحدقت ببلاد العالم القديم إبتداءً من القرن الرابع ق.م. وحتى نهاية حقبة العصور الوسطى ومروراً بالتوسعات التى شهدتها الإمبراطورية الرومانية . وليس من الميسور أن تنمو الدراما فى بيئة يكون الاستبداد هو المسيطر عليها ، أو يكون الاحتلال هو شرعتها ، أو يكون القمع والمجازر سنة للحياة فيها . كذلك فإن الدراما لايمكن أن تزدهر فى ظل وجود إيديولوجية شمولية – دينية أو دنيوية – تجعل المرجعية الأولى والأخيرة فكراً واحداً مسيطراً لاسواه .

ومن أجل هذا فقد عانت الدراما من سكرات الموت خلال الفترة الممتدة من القرن الثالث ق.م. حتى بدايات عصر النهضة بدءاً بالقرن الخامس عشر ومايليه من قرون ؛ باستثناء الصحوة التى انتابتهاخلال فترة نشاط المسرح الرومانى الذى أفل نجمه بانتهاء القرن الأول الميلادى ، والذى كان آخر نجم ساطع فيه هو سينكا . ولم يكن مقدراً للدراما أن تصحو من غفوتها التى دامت مايقرب من أربعة عشر قرناً من الزمان ، بسبب التوجه الإمبريالى الذى ساد العالم القديم على يد الإمبراطورية الرومانية التى أرسى دعائمها الإمبراطور أوغسطوس . ثم من بعده بسبب التناحر بين الأباطرة على السيطرة على مقدرات العالم القديم ، ثم أخيراً بسبب انتشار المسيحية ونبذها للحضارة التى كانت قائمة قبلها بسبب كونها وثنية فى كل من مضمونها وروحها .

وبرغم ذلك ، فقد ارتأت الكنيسة خلال العصور الوسطى أن تستعين بالدراما لجذب الجماهير إلى حظيرة الدين ، ولشد اهتمام المسيحيين إلى تعاليم الدين المسيحى عن طريق أسلوب جذاب يستميلهم ويرضى عواطفهم . فتحول القصص الدينى الوارد فى الكتب المقدسة إلى دراما دينية تقوم على فكرة الصراع بين الخير والشر أو بين الشيطان والإنسان ، أو بين الإيمان والفكر ، وتم

عرض هذه المسرحيات فى باحة الكنائس التى اكتظت بجموع العابدين الذين أقبلوا على مشاهدتها مدفوعين بسحر الإيمان وعمق العاطفة الدينية .

ولكن هذه المسرحيات الدينية وأمثالها لم تكن تستوفى شروط الإتقان أو الجودة الدرامية وفقاً للقواعد التى أرسى دعائمها أرسطو ومن بعده هوراتيوس ، بل كانت زاخرة بالخطابة والمباشرة الزاعقة ، وكانت تتسم بالتفكك وعدم الترابط فى بنائها ، ومليئة بالمونولوجات المطولة التى كانت ترد على لسان شخصياتها ولاتعتمد على الحوار المحكم المترابط . ومن أجل هذا فقد الناس الاهتمام بها بعد فترة من الزمن وانصرفوا عن مشاهدتها ، وطواها النسيان ولم تعد تلقى من العصور التالية أى عناية تذكر ؛ وغدت فقط جزءاً من تاريخ المسرح على مر العصور . وبالتالى ، فليست هناك فائدة تذكر من عرضها هنا ، وليست هناك قيمة علمية أو فنية يمكن الحصول عليها من الدارسين لو أننا انبرينا لإدراجها بين صفحات هذا الكتاب الذى يتعرض لرحلة الدراما عبر العصور .

وأشهر هذه المسرحيات الدينية هى دراما «تضحية إبراهيم» التى تدور حول القصة الدينية الواردة فى التوراة عن تضحية أبى الأنبياء إبراهيم بولده إسماعيل أو إسحق مصداقًا للرؤيا التى تجلت له فى نومه وأمرته بأن يذبح فلذة كبده . وتعرض المسرحية للصراع النفسى وللعذاب الذى سيطر على نفس إبراهيم عليه السلام مابين طاعته لربه وحبه لولده ، ولكن هذا الصراع ينتهى بإيثار الطاعة على المحبة ، وينجح إبراهيم فى هذا الابتلاء ، وينال عفو الله ونجاة ولده من الذبح ، وفدائه بكبش حنيذ .

إن إبراهيم ينجح فيما فشل فيه إبليس الذى رفض السجود لآدم بعد أن أمره الله بذلك ؛ وبينما أدى عصيان إبليس إلى طرده من رحمة الله وجنته وبقائه مدحوراً مذمومًا إلى يوم الدين ، ينال إبراهيم القدح المعلى بسبب طاعته لله وإيثاره للإيمان على حب ولده الذى رزق به بعد أن أصبح شيخاً طاعناً فى السن.

ولكن الدراما تعود للحياة وتزدهر من جديد بقدوم عصر النهضة ، وتحرر العقول من الفكر الأحادى ، وميل الحكام إلى منح الشعوب قدراً من الحرية ، وذيوع المؤلفات التى تنضح بالفكر السامى والحرية . وهذا هو ماسوف نعرض له فى الصفحات التالية .

الدراما فى بداية العصور الحديثة

« من المذهب الكلاسى القديم حتى ظهور الكلاسية الحديثة »

«من المذهب الكلاسى القديم حتى ظهور الكلاسية الجديدة»

ظلت الكلاسية القديمة بأسسها ومفاهيمها هى المذهب النقدى السائد فى أوروبا، منذ أن أرسى الفيلسوف **«أرسطو»** دعائمها بكتابه الشهير **«عن الشعر»** ، المعروف **«بفن الشـعـر»** ، وهو الكتاب الذى ظل – على صغر حجمه – لأعوام طويلة العمدة فى نظريات النقد الأدبى على مر العصور ، كما أنه أثار مناقشات حامية ومجادلات لم يهدأ لها أوار بين النقاد ، إذ انحاز له فريق منهم وكادوا يقدسوه وعارضه فريق آخر وصل إلى حد تسفيه آرائه . ولكن **«أرسطو»** لم يكن وحده الذى وضع أسس الكلاسية القديمة ، بل أسهم معه فى إرساء قواعدها كل من **«هوراتيوس»** صاحب الكتاب الذى عـــرف باسم **«فن الشـعـر»** Ars Poetica والذى بث فيه آراءه حول طبيعة الشعر ووظيفته وقواعد التأليف الدرامى ، وكذا **«لونجـينوس»** صاحب كـتـاب **«الأسـلـوب السامى»**، وهو ناقد لايقل فى مقدرته أو منزلته عن **«أرسطو»** .

ولكن الكلاسية القديمة لم تقم على أكتـاف هؤلاء النقـاد الثلاثة وحـدهم ، بل أسهم فيها طوال مسيرتها رهط من النقاد السكندريين والرومان وكذا الأوروبيين إبان العصور الوسطى حتى بزوغ شمس عصر النهضة . ومن نافلة القول أن نكرر هنا أن قواعد الكلاسية القديمة كانت بسيطة وخالية من التعقيد ومن الغموض ، ومبرأة من صفة الجزم والتقرير التى اتسمت بها آراء النقاد الأوربيين الذى قلدوا **«أرســطــو»** و**«هوراتيوس»** ، أو تشيعوا لهما وساروا فى فلكهما . وبسبب تعسف آراء هذه الطائفة من النقاد المقلدين وغلوهم وضيق أفقهم وعدم فهمهم فى بعض الأحيان لآراء **«أرسطو»** ، فقد نشأت فى أوروبا ثورة محمومة على الكلاسية القديمة بوصفها عائقًا أمام الإبداع الحر ، وكان جمود هؤلاء النقاد راجعاً إلى إساءة فهم وجهات نظر **«أرسطو»** وتشويههم لآرائه أو ابتسارها ، فضلاً عن أن معظمهم كان لايتقن اللغة اليونانية ويكتفى بالترجمات اللاتينية التى تمت عن طريق الترجمة العربية التى اضطلع بها **«أبو بشـر متى بن يونس»** لكتاب **«أرسطو»** عن الشعر .

وكان علماء إيطاليا هم أول من نهض بالحركة الكلاسية إبان عصر النهضة ، وحدد إثنان منهم ، هما **«كاستلفترو»** و **«اسكاليجر»** (1484–1558) ، أصول هذه الحركة بحيث غدت بمثابة تمهيد لما عرف فيما بعد باسم **«المذهب الكلاسى الجديد»**

على عهد الملك لويس الرابع عشر فى فرنسا ، وهى الكلاسية الجديدة Neo-Classicism التى قامت فى جوهرها على قواعد المذهب الكلاسى القديم ولكنها خالفته فى طائفة من التفصيلات والعناصر .

أما فرنسا فتعد المهد الحقيقى للكلاسية الجديدة ، ففيها ظهر النقاد الذين أرسوا دعائمها عن أمثال «**أوجيبه**» و «**بوالو**» ، وفيها ظهر كتابها اللامعون : «**راسين**» و«**كورنى**» و «**موليير**» و «**سان إفريمون**» . ولقد بدأت الكلاسية الجديدة فى فرنسا بترجمة روائع المسرحين الإغريقى والرومانى ، ثم تزعم «**إتيين جوديل**» حركة الإحياء الكلاسية ، وشرع فى تدوين مسرحيات يحاكى فيها روائع المسرح الإغريقى القديم .

وفى إنجلترا بدأ الأدباء يتأثرون بالاتجاه ذاته السائد فى فرنسا ، وإن كان ميلهم أشد نحو المسرح الرومانى ونحو مسرحيات «**سينكا**» بوجه خاص . ولكن الإنجليز لم يتحمسوا للكلاسية بمثل تحمس الفرنسيين ، إذ اشتدت عندهم وطأة المنافسة بين الاتجاه الرومانسى الذى ساد بلادهم منذ العصر الإليزابيثى وماتلاه وبين الاتجاه الكلاسى الذى كان له نفر من الأنصار والمؤيدين ، على رأسهم : «**توماس رايمر**» (1641–1713) ، والشاعر العتيد «**جون درايدن**» الذى ألف عام 1668 مقالاً بالغ الأهمية عن الشعر الدرامى An Essay on Dramatic Poesie ، وكذلك «**ألكسندر بوب**» الذى كان يضيق ذرعاً برومانسية «**شكسبير**» . وليس هناك أدل على الخلاف المحتدم بين أنصار الرومانسية وأنصار الكلاسية من أن «**جون درايدن**» قد ألف مسرحية شعرية بعنوان «**الكل فى سبيل الحب**» All for Love ، عارض فيها مسرحية «**أنطونى وكيلو باترا**» التى نظمها «**وليام شكسبير**» ، فجعل «**درايدن**» أحداثها تقتصر على حصار خصوم «**أنطونى**» له فى مدينة الإسكندرية حتى يحافظ على قانون «**الوحدات الثلاث**» الذى تشيع له النقاد الكلاسيون . ولكن غالبية النقاد أجمعوا على أن «**شكسبير**» قد تفوق على «**درايدن**» ، رغم أنه لم يحافظ على قانون «**الوحدات الثلاث**» فى رأى الكلاسيين ، إذ جعل مسرح الأحداث فى مسرحيته يشمل مدينتى روما والإسكندرية ، ولم يحصر أحداث الدراما فى عقدة واحدة كما فعل «**درايدن**» .

ولقد بدأت الحركة الكلاسية فى ألمانيا إبان القرن الثامن عشر ، حينما قام رائد هذه الحركة «**يوهان كريستوف جوتشيد**» بنشر كتابه عن فنون الشعر فى نطاق الملاحم والشعر المسرحى ، تقليداً لأرسطو الذى قارن فى كتابه «**عن الشعر**» بين الملحمة والشعر المسرحى ؛ ولقد نجح «**يوهان كريستوف**» فى دفع مواطنيه الألمان إلى تذوق

الأدب المسرحى على الطريقة الفرنسية . ثم استكملت الحركة الكلاسية الألمانية مقوماتها على يد كل من «**فنكلمان**» و «**ليسنج**» ، اللذين وضعا أسسها على نمط المذهب الكلاسى القديم عند الإغريق . وفى هذا الصدد ألف «**ليسنج**» Lessing ، كتابين ، أحدهما بعنوان «**لاؤوكون**» Laoocon (1767) ، والثانى بعنوانى «**فن الشعر فى هامبورج**» Hamburgische Dramaturgie (1768) ، وهما الكتابان اللذان تأثر بهما الشاعران الكبيران «**شيلر**» و «**جيته**» . ومما ينهض دليلاً على فهم «**ليسنج**» للروح الأرسطية الحقة أنه دافع فى كتابه الأخير عن «**وحدة الفعل**» وجعلها أهم عنصر درامى فى المسرحية ، بينما جعل «**وحدتى الزمان والمكان**» ثانويتين وتابعتين لها ، وهو موقف «**أرسطو**» نفسه .

ولقد انتهى النقاد الكلاسيون منذ عصر الإغريق القدامى حتى أوائل القرن السادس عشر الميلادى إلى أن الأسس الرئيسة التى يقوم عليها المذهب الكلاسى على النحو التالى :

(1) الوحدات الثلاث :

وهى وحدة الفعل (أو وحدة الموضوع) ، ووحدة الزمان ، ووحدة المكان . ولكن الوحدة الأخيرة لم تدخل حيز التقنين إلا على يد الناقد «**ماجى**» V. Maggi عام 1550 ، حيث استند فى وجوب وجودها بالمسرحية إلى أن أحداث معظم المسرحيات الإغريقية كانت تدور فى مكان واحد لاسواه طوال المسرحية ، على الأقل بالنسبة للبطل . وجدير بالذكر أن «**أرسطو**» لم يتحدث بالتفصيل سوى عن «**وحدة الفعل**» التى شدد على الاهتمام بها ، أما وحدة الزمان فقد ذكرها عرضًا على أنها عرف درامى يقضى بأن تدور أحداث المسرحية خلال دورة شمس من الشروق حتى الغروب ؛ بينما لم يتحدث إطلاقًا عن «**وحدة المكان**» .

(2) عظمة الشخصيات المسرحية :

كان السمو شرطاً من شروط بناء الشخصية التراجيدية ، ولكن «**أرسطو**» لم يشترط أن يتعلق السمو بالمولد والعرق بل بالسلوك . ولكن الإغريق دأبوا على جعل أبطال مسرحياتهم من الآلهة أو أنصاف الآلهة أو الأبطال أو الملوك والأمراء والقادة ومن فى حكمهم ، ظناً منهم أن أمثال هؤلاء هم أصحاب القرار الذين يملكون التصرف والفاعلية ، فضلاً عن كونهم نماذج سلوكية رفيعة المستوى يقتدى بها سائر أفراد الشعب . أما الأدوار الثانوية مثل الرسل والخدم والرعاة فكانوا يسندونها إلى

الأفراد العاديين المنتمين إلى طوائف الشعب ، لأنهم لم يكونوا أصحاب قرار بل كانوا منفذين لأوامر غيرهم .

(3) اللغة السامية المنمقة :

فقد كان مما يوافق الشخصيات السامية النبيلة أن تنطق بلغة رفيعة رصينة عالية المستوى ، وكان العرف الدرامى يقضى بنظم التراجيديا شعراً بأسلوب فصيح واضح ، وبلغة خالية من الغموض والحذلقة ، وبتعبيرات خالية من الإسفاف والزخرفة تخاطب العقول بقدر ماتتوجه إلى العواطف والمشاعر .

(4) وحدة الطابع :

ومعنى هذا أن تسيطر الجدية أو الطابع الحزين على أحداث المسرحية التراجيدية من بدايتها إلى نهايتها ، وألا يقحم المؤلف على هذه الأحداث أية مواقف مضحكة أو هازلة . ولاينبغى الإحتجاج فى هذا السياق بالرغبة فى التسرية عن المشاهدين ، نظراً لأن إزالة «التوتر الدرامى» - فى نظر النقاد الكلاسيين - تتم عن طريق الإمتاع المتولد من تسلسل الأحداث الدرامية ، وبواسطة الرقص والأغانى التى تقوم بها الجوقة .

(5) تمحور الأحداث حول فكرة القدر :

فلقد اعتقد نقاد الكلاسية أن القدر هو اليد الخفية التى تحرك البشر رغماً عنهم وبغير إرادتهم ، وبالتالى فإن الشخصيات الدرامية تباغت بحلول الكارثة دون أن تدرى بها مسبقًا ، ومهما احتالت للهروب منها فإنها ترزح تحتها لامحالة . وهذا المفهوم حول سطوة القدر لم يكن مطابقًا لفكر الإغريق القدامى الذين اعتقدوا فى مسرحياتهم بحرية الإرادة الإنسانية ، وبالتالى بوجوب تحمل الشخصية الدرامية للعقاب عند تخطيها للحدود المرعية أو للنواميس الإلهية .

(6) المعالجة الإنسانية :

ومعنى ذلك أن تتعرض التراجيديا لمعالجة مشاكل الناس فى المجتمع بوجه عام ، لا لمعاجة مشاكل أشخاص بعينهم ، وهذا يتطلب أن تكون المعالجة مؤسسة على سمات الطبيعة الإنسانية وخصالها ، وهى خصال يشترك فيها القاسم الأعظم من أفراد المجتمع وتجد صدى لها فى نفس كل مشاهد . فالشخصية الدرامية - حتى ولو كانت

مأخوذة من الواقع أو من التاريخ – ليست وقفاً على صاحبها وحده ، لأن سماتها الأساسية عامة وليست خاصة ، وبالتالى فهى إنسانية فى المقام الأول .

(7) الكوميديا تعالج المشكلات الاجتماعية :

درج العرف فى المسرح الكلاسى منذ عهد «**أرسطوفاينس**» – رائد الكوميديا الإغريقية – على جعل الكوميديا تتعرض لمعالجة المشاكل العامة فى المجتمع ، وكذا قضايا السياسة والفلسفة والأخلاق والدين . ولقد أباح النقاد منذ القدم لكتاب الكوميديا أن يستخدموا فى تعبيراتهم البذاءة والإسفاف فى كل من اللفظ والإشارة ، وذلك نظراً لأنهم يعرضون فى مسرحياتهم مشاكل المقصرين وسوءات المتدهورين وأحوال الطبقات الدنيا فى المجتمع .

(8) إبعاد مشاهد العنف الدامية والقتل :

اتفق كل من «**أرسطو**» و «**هوراتيوس**» على إبعاد مشاهد العنف الدامية مثل القتل والجروح المميتة والتعذيب الوحشى عن بصر المشاهدين ، وعلى عدم عرضها على خشبة المسرح ، وكان العرف يقتضى أن تتم مثل هذه الأحداث داخل الكواليس ثم يقوم رسول بسردها على المشاهدين . وكان من رأى أرسطو أن التأثيرات البصرية الناجمة عن العنف تصيب المشاهدين بالرعب ، فى حين أن التطهير المنشود كان يتطلب الخوف phobos وليس الرعب to deinon ، وأن الخوف يتم عادة دون الإحساس البصرى من خلال ماهو متوقع الحدوث .

(9) الفصول الخمسة :

وهى قاعدة للتأليف سار عليها الكتاب الإغريق القدامى ، وذكرها «**أرسطو**» فى كتابه «**عن الشعر**» تحت إسم «**المشاهد التمثيلية**» epeisodia التى كانت تفصل بينها أغانى الجوقة chorika ورقصاتها . ولقد جعلها الناقد الرومانى «**هوراتيوس**» قاعدة للتأليف الدرامى فى نطاق التراجيديا ، وصاغها بلهجة تقريرية قاطعة لامجال فيها للاجتهاد .

«المذهب الكلاسى الجديد»

ولقد ازدهر المذهب الكلاسى الجديد فى فرنسا إبان الفترة الواقعة بين عام 1660 وعام 1685 ، وهى فترة حكم لويس الرابع عشر الذى قام خلالها برعاية الفنون والآداب والعلوم رعاية فائقة ، جعلت بلده فرنسا مهداً للكلاسية الجديدة فى أوروبا بأسرها . وكان الكردينال «ريشيليو» - نائب الملك لويس الثالث عشر - يبتغى إزالة أثر حملة الأسبان على فرنسا ومحو ماتبقى من احتلالهم لباريس ، بما فى ذلك الأثر الرومانسى ، فحرص على إحياء الكلاسية القديمة وتعديلها بما يتواءم مع روح العصر . ولقد أنجبت فرنسا رموزاً أدبية تمثل الحقبة السابقة على عام 1660 خير تمثيل ، وكان من هذه الرموز الكاتب المسرحى العظيم «**كورنى**» والفيلسوفان الكبيران «**ديكارت**» و «**باسكال**» . أما فترة الإزدهار المشار إليها أعلاه (1660-1685) فقد أنجبت «**راسين**» العظيم ، و «**موليير**» كاتب الكوميديا ذا الشهرة الفائقة ، والشاعر «**بوسويه**» ، والناقد «**بوالو**» - نظير «**هوراتيوس**» - والشاعر الأشهر «**لافونتين**» ، نظيركل من «**أيسوبوس**» عند الإغريق و «**بابريوس**» عند الرومان .

وكان أقطاب الكلاسية الجديدة بوجه عام يحاكون روائع المسرح الإغريقى القديم والقواعد النقدية الخاصة به ، ولكنهم اختلفوا عن القواعد الجامدة التى سادت أوروبا قبلهم بنحو أكثر من قرن من الزمان ، والتى تحدثنا عنها باختصار فيما سبق . وتنحصر مواطن الاختلاف عن هذه القواعد الجامدة فى النقاط التالية :

(1) إباحة وجود عقدة ثانوية أو أكثر :

حيث لم يقتصر المؤلفون على مواصفات «**وحدة الموضوع**» وفق النهج الذى درج عليه الشعراء الإغريق فى مسرحياتهم ، وهى مواصفات تقضى بوجود ثيمة (= موضوع) رئيسة تتمحور حول شخصية أساسية ، وعدم إقحام ثيمات فرعية عليها لأن ذلك يضعفها ويلغى وحدتها . ولكن نقاد المذهب الكلاسى الجديد أباحوا وجود ثيمة فرعية أو أكثر بجانب الثيمة الرئيسة ، بشرط ألايؤدى ذلك إلى إضعاف العقدة الأساسية أو تشويه وحدة الموضوع .

(2) التساهل فى إمتداد وحدة الزمان :

وذلك بجعلها لاتنحصر فى حدود دورة شمس أو نهار يوم واحد ، بل جعلوها تمتد إلى ثلاثة أيام فى بعض الأعمال المسرحية . ومن ناحية أخرى فقد اختزلها «راسين» العظيم إلى عدة ساعات كما هو الحال فى مسرحية «**أندروماك**» ، وهو الأمر الذى يجعلنا نقر بتفوقه فى التركيز أو التكثيف الدرامى للحظة وقوع الفعل .

(3) التساهل فى امتداد وحدة المكان :

وذلك بجعلها لاتقتصر على ساحة القصر أو غرفة العرش ، بل جعلوها تشمل القصر بأكمله أو المدينة بأسرها . ولكن القاعدة عندهم كانت تحتم ثبات وحدة المكان وعدم تغيير المنظر المسرحى ، الذى لم يكن يخرج فى أعمالهم المسرحية عن حدود القصر أو حدود المدينة فى العادة . فالعرف الدرامى القديم كان يتطلب وجود البطل أو الشخصية المحورية فى مكان واحد طول الوقت ، على أن تنتقل الشخصيات الأخرى التى تتحاور معه إلى المكان الذى يوجد هو فيه .

(4) الإبقاء على سمو الشخصية :

التزم كتاب المذهب الكلاسى الجديد بالحفاظ على سمو الشخصية الدرامية وفقاً لتراث المسرح الإغريقى القديم ، كذلك التزموا بالحفاظ على عراقة محتدها ومنزلتها العالية فى السلم الاجتماعى ، لأن السمو ظل مقترناً بنبل المولد وسمو الطبقة الاجتماعية . ومع ذلك فقد درج فريق من الكتاب على إسناد أدوار مهمة فى بعض الأحيان للوصيفات والأصدقاء ومن هم على شاكلتهم .

(5) الحفاظ على اللغة الرصينة :

ظل الكتاب والنقاد يصرون على بقاء اللغة الرفيعة والألفاظ السامية كأساس للتعبير اللفظى عن سمات الشخصية التراجيدية وخصالها ، وكان من رأيهم أن هذا يضمن للتراجيديا مثاليتها وشاعريتها ، ويحيطها بسياج يحول بينها وبين الابتذال ، ويتيح للسلوك السامى أن يقترن دوماً بسمو التعبير ورفعته .

(6) إحلال الحب محل القدر :

أصبح الحب هو المحور الذى تدور حوله أحداث التراجيديا وموضوعاتها ، وأضفى عليه الكتاب سمات الحتمية والكونية والقدرة التى لاترد ولايمكن التصدى لها،

ليصبح تدريجيًا هو البديل عن القدر الذى ظن غالبية النقاد أنه المحرك وراء أحداث التراجيديات الإغريقية التى على غرار مسرحية «أوديب ملكًا» لسوفوكليس . ومن أجل هذا الهدف أضفوا على الحب غلالة قدسية جعلته أقرب مايكون إلى القوة الكونية أو السلطان الإلهى الذى لاعاصم منه ولاراد لمشيئته .

(7) اختفاء الجوقة وأغنياتها :

كان اضمحلال دور الجوقة فى أناشيد الكوميديا الجديدة إيذاناً باختفائها من الدراما ومؤشراً بابتعاد المسرح عن عنصرى الغناء والرقص ، وهما عنصران لازما التراجيديا منذ نشأتها الأولى من «الأناشيد الديثيرامبية» ، ثم امتدا لكى يصبحا مكوناً أساسيًا فى مسرحيات الكوميديا القديمة . وبالتالى فلم تعرف مسرحيات المذهب الكلاسى الجديد الجوقة ولا أناشيدها .

وكان أقطاب المذهب الكلاسى الجديد فى فرنسا يستمدون موضوعات مسرحياتهم –تراجيدية كانت أم كوميدية– من أساطير إغريقية أو رومانية قديمة ، وكذلك من التاريخ أو من الأحداث الواقعية التى ارتفعت فى نظرهم لمكانة التاريخ وأمجاده ، ثم إنهم كانوا من بعد هذا ينحون فى معالجة هذه الموضوعات المقتبسة مناحى نفسية ، أو يتجهون بها إلى وجهات اجتماعية تتواكب مع روح القرن السابع عشر. وإن دل هذا على شيء فإنما يدل على أن الكلاسية الجديدة كانت تعنى بالروح والجوهر ولاتحتفى بالشكل والمظهر ، وعلى أنها كانت تهتم فى الوقت نفسه بالفكر والمنطق اللذين يساعدان المشاهدين على التمييز بين ما هو حق صراح أو باطل لايقوم على أساس ، أو بين ما هو شخصى ذاتى وبين ما هو عام موضوعى .

ولذلك ، فإن مسرحيات المذهب الكلاسى الجديد تزخر بالمونولوجات المطولة والمناقشات المسهبة التى تؤدى فى واقع الأمر إلى بطء الحركة الدرامية وزيادة الجرعة الذهنية . ولقد كانت الكلاسية الجديدة تخاطب –فى الغالب الأعم– شريحة خاصة من صفوة المجتمع ، وهى فى ذلك تتفق مع التعريف الذى طالعنا به الكاتب الرومانى «أولوس جيليوس» Aulus Gellius للمصطلح classicus (= كلاسى) ، الذى كان يعنى عنده كل ما يتعلق بطبقة خاصة متميزة تكون صفوة فكرية وسلوكية تميزها عن سائر طبقات المجتمع . كذلك كانت مسرحيات المذهب الكلاسى الجديد تتناول المشاكل النفسية والأزمات الروحية التى كان يعانى منها أفراد الصفوة التى تتربع على قمة الهرم الاجتماعى فى الدولة آنذاك . أما الملهاة الكلاسية الجديدة ،

فكانت تنبرى للسخرية من سخافات المجتمع وأمراضه الخلقية وسلوكياته الهابطة ، لدرجة أن «موليير» -أعظم كتاب الكوميديا قاطبة فى العصر الحديث- قد لقب بالمشرع الذى وضع للمجتمع البشرى قوانين السلوك ، والذى حذر من مغبة التصرفات المستنكرة .

كورنى :

وهو شاعر عبقرى جمع فى شخصه بين محاسن الفترة الأدبية المضطربة التى سبقته فى المسرح الفرنسى حينما كان هذا المسرح لايزال يتلمس طريقه ، وبين مزايا الفترة المزدهرة التى أعقبته والتى ظهر خلالها راسين العظيم وكتب روائعه . ومما يبعث على الدهشة والعجب فى آن واحد أن مشاهدة مسرحيات «كورنى» تمنحنا الامتاع وتحقق لنا الجذب والتشويق أكثرمن قراءتها كنص متكوب ، وذلك نظراً لأن «كورنى» رومانسى الروح وكلاسى التوجه فى آن واحد ، وهذه التركيبة الفريدة فى شخصه هى التى تفسر لنا سر تفوقه وسر قدرته على الامتاع والجذب . وعندما هاجمه النقاد واستهجنوا خضوعه للروح الرومانسية التى اعتبروها بمثابة خيانة للمذهب الكلاسى الجديد ، اضطر «كورنى» عقب ذلك الهجوم إلى الالتزام بقواعد المذهب الكلاسى الجديد ، لكى يقنع النقاد بقدرته وبتمكنه من إتقان قوانين هذا المذهب ومتطلباته ، وإن ظلت روحه الرومانسية تكشف عن نفسها من خلال الشكل الكلاسى الصارم الذى التزم به . وبوجه عام فإن السمة المثالية هى السمة الغالبة على مسرح «كورنى» ؛ ومن هذه الوجهة فهو أقرب الشعراء شبهاً «بأيسخيلوس» الذى كان يحب أن يصور الناس كما يجب أن يكونوا ، وبالتالى لم يكن مثل «سوفوكليس» الذى كان يميل إلى تصوير البشر كما هم بالفعل فى الحياة .

مسرحية السيد Le Cid لكورنى :

ألف «كورنى» مسرحيته «السيد» إبان فترة لم تكن فيها ملامح المذهب الكلاسى الجديد قد تبلورت أو تحددت معالمها بعد ، وكانت روح «كورنى» الرومانسية تكشف فيها عن نفسها بغير مواربة ولاتستر ، ولذلك قابلها نفر من نقاد المذهب الكلاسى الجديد بعاصفة من الهجوم الظالم ، رغم أنها كانت -فى واقع الأمر- المسرحية التى فتحت للمسرح الفرنسى أبواب الخلود .

وتحكى مسرحية «السيد» قصة الفتى الفارس «رودريج» الذى شغف حباً بالفاتنة «شيمين» ، وكان «رودريج» هذا ابناً لقائد جيش «قشتالة» السابق ، «الدون دييج» ؛ ولأن

الأخير كان رجلاً خيراً دمث الأخلاق ، فقد اختاره الملك «**فرديناند**» ، ملك «**قشتالة**» ، ليكون مربياً لولى عهده . أما «**شيمين**» ، فكانت ابنة «**الكونت جوميز**» القائد الجديد لجيش «**قشتالة**» ، وكانت تبادل «**رودريج**» حباً بحب، كما كان والدها ووالده يباركان هذا الحب تمهيداً لإتمام خطبة الفتى والفتاة .

وكانت هناك فتاة تدعى «**أوراك**» -وهى ابنة الملك «**فرديناند**»- تدلهت فى غرام الفتى «**رودريج**» ، رغم علمها باستحالة زواجها منه لأنها أميرة من سلالة الملوك وهو من العامة ، بغض النظر عن أن والده كان قائداً سابقاً للجيش . وعندما اختار الملك «**فرديناند**» الدون «**دييج**» مربياً لولى عهده ، حقد عليه الكونت «**جوميز**» لأنه كان طامعاً فى الحصول على هذا المنصب لنفسه . ولقد أدى هذا الحقد إلى وقوع مشاجرة بين الكونت «**جوميز**» والدون «**دييج**» ، انتهت بأن وجه «**جوميز**» لطمة هائلة إلى وجه زميله ، تبعها بسيل من الاستهزاء والسخرية من هذا الرجل الفاضل الذى كبح جماح غضبه ولم يقم باستلال سيفه من غمده لرد الإهانة .

وعندما يفد الابن «**رودريج**» يقص عليه والده الدون «**دييج**» تفاصيل ما حدث، ويطالبه بالثأر له من الكونت «**جوميز**» . فيقع الشاب التعس نهباً للصراع بين عاطفته المتقدة تجاه الفتاة «**شيمين**» وبين ولائه وبره بوالده الذى جرحت كرامته ولحقته الإهانة على يد الكونت «**جوميز**» ، والد محبوبته . وفى النهاية ينتصر الولاء للأب على الحب المشبوب ، ويقرر الشاب تحدى الكونت **جوميز**» ومبارزته ، ولكن الأخير يحاول عبثاً أن يثنيه عن عزمه مذكراً إياه بحبه لابنته «**شيمين**» من ناحية ، وملقياً فى قلبه الفزع من ناحية أخرى لأنه سينازل فى شخص «**جوميز**» أقوى فرسان إسبانيا قاطبة .

ولكن الشاب «**رودريج**» لا ينكص على عقبيه ولا ينثنى عن عزمه ، فينازل «**جوميز**» فى المبارزة وينجح فى القضاء عليه . وعندما تعلم «**شيمين**» بمصرع والدها على يد حبيبها تولول صارخة وتقسم على الانتقام ، وتهرع إلى الملك «**فرديناند**» طالبة عونه على الثأر من حبيبها ذى القلب المتحجر . ثم يسعى الفتى «**رودريج**» للقاء فتاته ، ويقدم لها السيف الذى صرع به والدها لكى تجهز به عليه ، ولكنها تعجز عن طعنه بالسيف من فرط حبها له ، وتتركه لينصرف إلى حال سبيله . وحينما يدرك الدون «**دييج**» الورطة التى وقع فيها ابنه الشاب «**رودريج**» ، يقترح عليه أن يتولى قيادة الجيش الإسبانى المتوجه لقتال العرب ، وذلك لكى يكون انتصاره -فيما لو انتصر-

شفيعاً له فى جرمه عند الملك ، أو ليموت ميتة الشرفاء والأبطال فيما لو لقى حتفه فى ميدان القتال .

ويصادف هذا الاقتراح هوى فى نفس «**رودريج**» ، فينهض من فوره لتولى قيادة الجيش ، ويقدر له أن يحقق النصر فى ساحة الوغى ، وأن يعود من الميدان مظفراً ومتوجاً بأكاليل الغار ، فتهتف البلاد له ويلقبه مواطنوه باسم «**السيد** Cid» ، وهو الاسم الذى يطلقه العرب على الشخص الذى يصل منهم إلى المكانة الرفيعة أو المقام السامى الجليل . ثم يعلم الملك «**فرديناند**» بهذا النصر المؤزر فيفرح أشد الفرح ، ويعفو عن جرم «**رودريج**» ، ويمنحه لقب «**السيد**» رسمياً ، ويوليه قائداً على الجيش بدلاً من الكونت «**جوميز**» الذى لقى حتفه فى المبارزة كما أسلفنا .

وحين تصل هذه المعلومات إلى «**شيمين**» يشتد حنقها وغيظها على الشاب ، وتهرع إلى الملك «**فرديناند**» مطالبة إياه بالثأر لدم أبيها المقتول وبالقصاص من القاتل لا تكريمه ؛ وهنا تواتى الملك فكرة شيقة ، فيطلب من الفتى «**رودريج**» الاختباء فى غرفة مجاورة لقاعة العرش ريثما يقابل الفتاة «**شيمين**» . وحينما تتم المقابلة يترك الملك الفتاة لتبكى ما شاء لها البكاء ، ولتلح فى طلب الثأر لوالدها المقتول ، ثم يخبرها بعد ذلك بأن الفتى «**رودريج**» قد عاد من المعركة مثخناً بجراحه ، وأنه لم يكد يصل لحضرته حتى أسلم الروح . وهنا تجزع «**شيمين**» أشد الجزع ، وتذوب روحها لهفة على فتاها ، وتنعى حبيب قلبها وهواها ؛ فيفاجئها الملك باستدعائه سليماً معافى من الحجرة المجاورة . ولكن الفتاة تعاند وتكابر رغم ذلك ، وتنكر أنها تكن ذرة من العطف على الشاب ، وتلح على الملك فى القصاص منه ، وتنهى إليه بأنه إن لم يقتص لها كما ترغب فسوف تلجأ إلى الفارس المغوار الدون «**شانس**» –الذى كان قد جن بحبها فيما مضى – كى يبارز الفتى «**رودريج**» ويقضى عليه . وبناء على إلحافها فى الطلب يخبرها الملك بأن المبارزة التى تنادى بها سوف تتم ، على شريطة أن تتزوج «**شيمين**» من الفائز فى المبارزة أيا كان ؛ وهنا لاتجد «**شيمين**» بداً من الكف عن المجادلة والتمسك بأهداب الصمت .

وقبل إجراء المبارزة يتوجه «**رودريج**» للقاء الفتاة «**شيمين**» كى يودعها ، ولكى يخبرها بأنه سيلاقى حتفه لا محالة ، لأن خصمه الذى سينازله سوف يبارزه بذراع «**شيمين**» التى لا يقوى بحال من الأحوال على التصدى لها أو منازلتها . وعند ذلك الحد تهلع «**شيمين**» وتصاب الجزع ، وتطلب من حبيبها الانتصار على خصمه ، لأنها

لا تريد له أن يموت وهو فى نظرها أشجع الشجعان . وعندما تدور المبارزة يفوز «رودريج» المسلح بعاطفته عى خصمه القوى ، ولكنه لا يقتله ، بل يبقى على حياته شريطة أن يحمل السيف الذى جرحه به ، ويذهب به إلى «شيمين» معلناً لها أن «رودريج» قد قضى نحبه فى المبارزة ؛ وبالفعل يقبل الدون «شانس» هذا الشرط فى مقابل الإبقاء على حياته . ولكن ما أن يقع بصر «شيمين» عليه حتى تعتقد أن حبيبها «رودريج» قد لقى مصرعه ، فتثور وتبكى بكاءً مراً ، وتهاجم الدون «شانس» بضراوة وتوسعه ضرباً وسباً ولعناً . وهنا يفد الملك «فرديناند» لتهدئة ثائرتها وإبلاغها بحقيقة الأمر ، وهكذا تنتهى المسرحية بالجمع بين شمل العاشقين وعودة الصفاء إليهما .

ونلاحظ من العرض السابق لمسرحية «السيد» أنها تكاد تكون رومانسية أكثر منها كلاسية ، فليست بها تلك النزعة المتزمتة للتمسك بالوحدات الثلاث ، فضلاً عن أنها خالية من البساطة التى يتصف بها المذهب الكلاسى ، كما أنها تزخر بالعاطفة ولا تلقى بالاً للعقل إلا فيما ندر ، ولعل هذا يفسر السبب الذى هاجمها من أجله غلاة الكلاسيين فى فرنسا ، واعتبروها بصورتها هذه خروجاً على قواعد الكلاسية الجديدة .

مسرحية سينا Cinna لكورنى :

أقدم الإمبراطور الرومانى «أوغسطس» على قتل نفر من الذين تآمروا عليه انتقاماً منهم ، وكان من بينهم خصمه «تورانيوس» ، الذى كانت له ابنة صغيرة تدعى «آيميليا» . ولكن الإمبراطور – رغم كراهيته لوالدها – تبناها رحمة بها وشفقة عليها ، ثم ضمها إليه ودعاها لكى تعيش فى قصره ، وتتربى مع ابنته علها تنسى مع مرور السنوات مأساة أبيها . ولكن الفتاة «آيميليا» ظلت تضمر بين جوانحها الرغبة فى الانتقام من الإمبراطور الذى أقدم على قتل والدها ، وظلت تغذى الكراهية تجاهه سنين عدداً ، إلى أن شبت عن الطوق وغدت فتاة جميلة تأسر الألباب وتسر الناظرين. وبناءً على تلك الرغبة فى الانتقام ، تطلب الفتاة «آيميليا» من حبيبها المدعو «سينا» – وهو صديق للإمبراطور «أوغسطس» وأكثر رجال الدولة إخلاصًا له – أن يقتل الإمبراطور وإلا فلن ترضى به زوجًا لها ، واعتبرت أن رأس الإمبراطور هى المهر الذى يمكن أن يقدم لها .

ويقع «سينا» فريسة للصراع بين ولائه للإمبراطور «أوغسطس» الذى جعل روما أقوى دولة فى العالم وسيدة العالمين وبين حبه للفتاة «آيميليا» الذى ملك عليه فؤاده ، ولكن أمام إصرار الفتاة الفاتنة على مطلبها وإزاء اتهامها له بالجبن والخور وبعدم حبها

حباً صادقاً ، يقرر «سينا» الرضوخ لرغبتها ، فيجتمع بطائفة من زملائه وأعوانه ويدبر معهم مؤامرة لاغتيال الإمبراطور «أوغسطس» . وكان من بين هؤلاء المتآمرين شريك للفتى «سينا» ينافسه فى حب «آيميليا» ، وهو يدعى «مكسيم» ، ولكنه آثر ألايجهر بحبه للفتاة وظل يهم بها عشقاً فى صمت .

وبينما كان المتآمرون مجتمعون يفد رسول من لدن الإمبراطور لينهى إليهم أنهم مدعوون إلى الحضور فى قصر «أوغسطس» على جناح السرعة ، فتنخلع قلوبهم هلعًا وذعراً ظناً منهم أن مؤامرتهم قد افتضحت . ولكن الإمبراطور «أوغسطس» يفاجئهم برغبته فى التخلى عن العرش لأنه سئم تكاليف الحكم وأعباءه ، وأنه جمعهم فى قصره لكى يستشيرهم ويستأنس برأيهم . ويعارض «سينا» فكرة اعتزال الإمبراطور، ويلح عليه فى البقاء على رأس الدولة لصالح البلاد ، ويبين له أن الإمبراطورية ستغدو نهباً للفوضى والضياع إن هو تركها ؛ وبعد جدال طويل وإلحاح متواصل ينزل الإمبراطور على رأى «سينا» ويستمر فى الحكم .

وبعد أن يخرج الجميع من اجتماعهم مع الإمبراطور يشرع «مكسيم» فى توجيه اللوم إلى «سينا» لإصرار الأخير على إقناع «أوغسطس» بالبقاء على العرش ، مع أنه حاكم مستبد ظالم وأن البلاد تئن تحت سطوة حكمه ، ثم إنه يبدى دهشته من إصرار «سينا» على بقاء «أوغسطس» فى الحكم فى الوقت الذى يدبر فيه مع رفاقه مؤامرة لقتله والإطاحة به ؛ وعند ذلك يخبره «سينا» بأن مبتغاه هو قتل الإمبراطور وهو جالس على العرش حتى يقدم رأسه مهراً لحبيبة فؤاده «آيميليا» . وهنا ينقم «مكسيم» نقمة بالغة على «سينا» ، وتستبد به الغيرة العمياء ، فيستشير تابعه «أونورب» لكى يخلص له النصح السديد ، فيشير عليه التابع بفضح سر المؤامرة للإمبراطور . وفى الوقت ذاته يغدو «سينا» فريسة لوخزات الضمير اللاسعة ، ويحس بأنه خائن لولائه وأمانته تجاه راعيه «أوغسطس» ، وتدخل عليه «آيميليا» فجأة لتجده على هذه الحال من تأنيب الضمير ، فيشتد سخطها عليه وتعيره بالجبن وبأنه ليس كفؤاً لها ولايستحق حبها . وهنا تثور النخوة فى قلب «سينا» وتنتصر عاطفته على عقله ، فيندفع قائلاً إنه سيقتل «أوغسطس» بيده ، ثم ينتحر بعد ذلك ويجهز على حياته بيده حتى يهرب من وخزات الضمير .

ثم يذهب التابع «أونورب» إلى الإمبراطور «أوغسطس» ويفضى إليه بسر المؤامرة التى حاكها المتآمرون ضده ، ويخبره كذباً أن سيده «مكسيم» قد آثر

الانتحار، لأن ضميره لم يطاوعه على أن يشى بصديقه «سينا» . وعندما يستشير «**أوغسطس**» زوجته لتدله على أفضل تصرف يمكن فعله فى هذا الموقف ، تنصحه الزوجة بالعفو عن المتآمر لأن العفو عند المقدرة هو أفضل مسلك يتحلى به الحاكم العادل . ثم ينقلنا المؤلف فى مشهد آخر إلى حوار يتوسل فيه «**مكسيم**» إلى «**آيميليا**» لكى تهرب معه من مدينة روما ، حيث إن الإمبراطور قد علم بأمر المؤامرة ، وبالتالى فإن «**سينا**» هالك لامحالة . ولكن «**آيميليا**» التى تحب «**سينا**» حباً صادقًا فى أعماقها تستشعر روح الغدر فى كلمات «**مكسيم**» وتحس بحقده على فتاها ، فتصمم على أن تظل وفية لحبيبها «**سينا**» حتى آخر لحظة فى حياتها ؛ وهنا لم يبق أمام «**مكسيم**» سوى أن يعقد العزم على قتل «**سينا**» قبل أن تدور عليه الدائرة .

وفى الفصل الأخير من المسرحية يستدعى الإمبراطور «**أوغسطس**» صفيه «**سينا**» حيث تدور مواجهة بينهما ، يعاتبه خلالها عتاباً مسهبًا لتآمره على حياته ، ويتعجب كيف سولت له نفسه أن يفكر فى قتل صديقه «**أوغسطس**» . وينهار «**سينا**» بعد أن واجهه الإمبراطور بتفاصيل المؤامرة التى أحكم الفتى نسج خيوطها مع رفاقه وكان رأسها المدبر ، ويبدى ندمه الشديد على ما اقترفت يداه من سلوك بشع . وهنا تدخل «**أيميليا**» لتعترف للإمبراطور بأنها هى الرأس المدبر للمؤامرة منذ بدايتها ، وتذكر «**أوغسطس**» بقتله لوالدها المسكين الذى كان هلاكه سببًا فى إحساسها بالظلم والكراهية ؛ ولكن «**سينا**» – رغم اعترافها – يسعى جاهداً لإبراء ساحتها ولإلقاء التبعة كلها على عاتقه وحده . وفى نهاية الأمر يدخل «**مكسيم**» وهو منكس الرأس ليعترف بتواطئه وخيانته وبمسعاه الخبيث للإيقاع «**بسينا**» وتعريض حياته للدمار والهلاك .

وإزاء صحوة الضمير التى انتابت جميع أبطال المسرحية ، يتعالى الإمبراطور على دوافع الغضب والكراهية ، فيلين قلبه ويغفر لهم جميعاً ، لأنه يريد أن يكون سيد نفسه بمثل ماهو سيد للعالم . ومن ثم يسند إلى «**سينا**» تقلد منصب رفيع فى الإمبراطورية ويزوجه «**آيميليا**» التى يهفو إليها فؤاده ، وينصب «**مكسيم**» منافسه والياً على إحدى الولايات التابعة لروما .

راســـين :

وهو أعظم كتاب الدراما الفرنسيين قاطبة فى مجال المذهب الكلاسى الجديد ، وذلك لأنه يتميز بميزات تدعو للثناء والإعجاب ويندر توافرها جميعًا عند سواه . «فـــراسين» يتميز بالتكثيف الدرامى والتركيز إلى أقصى حد ممكن دون إخلال بالوضوح أو بدقة المعالجة ، وبلغ فنه فى هذا الصدد شأواً عظيماً ، حيث نجح فى جعل الزمن الداخلى لرائعته «أندروماك» ينحصر فى حوالى ٤ ساعات فقط بدلاً من نهار يوم كما كان الحال فى معظم المسرحيات الإغريقية القديمة . أما الميزة الثانية فتكمن فى وحدة الموضوع التى تتميز بالإحكام وعدم الاستطراد ، وبالخلو من العقد الفرعية أو الثانوية إلا فيما ندر . وأما الميزة الثالثة فهى الحفاظ على سمو الشخصيات وجلال تصرفاتها ، وكذا على المستوى الرصين للغة . وأما الميزة الرابع فتتجلى فى بث الشاعرية فى أرجاء الدراما وتوزيع الاهتمام بين شخصياتها توزيعاً عادلاً متقناً . وأما الميزة الخامسة فهى تلك المشاعر الفياضة التى تجعل الشخصيات حية نابضة عن لحم ودم ، وليست بوقًا يقدم الكاتب من خلاله آراءً لفظية أو مجادلات كلامية لاتسمن ولاتغنى من جوع . فضلاً عن أن «راســين» يبنى مسرحياته فوق مواقف درامية مدهشة ، ويضفى على تصرفات شخصياته واقعية غير مسرفة ، وبالتالى فهى أبعد ماتكون عن المأساة الزاعقة أو الميلودراما السطحية الباهتة .

مسرحية أندروماك Andromaque لراسين :

وهى تراجيديا نظمها «راسين» عام 1667 وحافظ فيها بشكل يدعو للإعجاب على وحدة الزمان ، فضلاً عن أنه قام بتوزيع أحداث موضوعها توزيعاً محكماً على شخصياتها الأربع : «**بيروس**» ، «**أندروماك**» ، «**أورست**» ، «**هيرميون**» . وقد يحار المشاهد فيمن هو بطل المسرحية الفعلى نظراً لتعادل الثقل والأهمية بينهم جميعًا ، لولا أن مؤلف المسرحية «راسين» قد اختار بنفسه «**أندروماك**» لهذا الدور ، كما نتبين من عنوان المسرحية .

وتدور أحداث المسرحية حول حرب طروادة التى استعر أوارها بين الإغريق والطرواديين زهاء عشر سنوات ، وكيف انتهت بسقوط مدينة طروادة التعسة فى أيدى الغزاة الإغريق ويسبى نسائها وقتل صناديدها . وكانت «**أندرومـــاك**» أرملة البطل الطروادى «**هيكتور**» سبية من نصيب «**بيـروس**» بن البطل الشهير «**أخيليوس**» ، الذى عاد بها بعد أن وضعت الحرب أوزارها إلى وطنه «**إيـروس**» فى غرب بلاد اليونان .

وكان «بيروس» يكاد يجن من فرط حبه لأسيرته «أندروماك» التى زادها الحزن على مقتل زوجها «هيكتور» جمالاً على جمال وفتنة فوق فتنة ؛ وكانت «أندروماك» تصطحب معها إلى مسقط رأس آسرها طفلها الصغير «أستياناكس» .

وقبل ذلك بسنوات ، كان البطل «أخيليوس» قد خطب لابنه «بيروس» الفاتنة «هرميونى» ابنة جميلة الجميلات «هيلينى» من زوجها «مينلاؤس» ملك إسبرطة ، الذى كان من حظه أنه تزوج أجمل نساء العالم القديم . وعندما قفل «بيروس» عائداً أدراجه إلى «إيبروس» وجد «هرميونى» فى انتظاره لإتمام الزواج المرتقب ، ولكن «بيروس» كان مشغول الفؤاد عنها بحب «أندروماك» الذى ملك عليه مشاعره . ثم يفد الملك «أورست» إلى «إيبروس» طالباً أخذ الغلام «أستياناكس» معه إلى بلاد اليونان ، كى يتم قتله هناك قبل أن يشب عن الطوق ويصبح فتى يافعًا ، فيفكر فى الانتقام لبنى جلدته ويستعين فى ذلك الصدد بأهل طروادة .

ويلتقى «أورست» قبيل وصوله بصديقه القديم الحميم «بيلاديس» الذى يقص على مسامعه نبأ عذاب «بيروس» بين حب «هرميونى» له وعشقه هو «لأندروماك» ، وهنا يتحرك الحب القديم «لهرميونى» فى قلب «أورست» ، ويعتبر أن الفرصة قد غدت سانحة أمامه للوصول إلى فؤادها ، خاصة أن الملك «منيلاؤس» قد طلب منه العودة إليه «بهرميونى» ، فيما لو رفض «بيروس» تسليم الغلام «أستياناكس» .

ثم يلتقى «أورست» بالفتى «بيروس» الذى يغضب أشد الغضب من هذا الاجتراء الوقح على شئونه الخاصة ، ويرفض تسليم الغلام «لأورست» رفضاً قاطعًا ، وحينما يخبره الأخير بأن عليه فى هذه الحال رد «هرميونى» لوالدها الملك يوافق على هذا المطلب دون اكتراث . بعد ذلك يلتقى «بيروس» بمعشوقة قلبه «أندروماك» ، ويفضى إليها بما جاء «أورست» من أجله ، وهو تسليم ابنها الطفل «أستياناكس» للإغريق كى يقتلوه ، ويعرب لها عن استعداده لبسط حمايته على الغلام ومناصرته ضد الإغريق جميعًا لو أنها قبلت الزواج منه . ولكن «أندروماك» – رغم إعجابها بشهامته ونبل تصرفه – ترفض عرضه السخى لأنها لاتزال وفية لذكرى زوجها الراحل «هيكتور» وحزينة على مصرعه . كذلك يلتقى «أورست» بالفاتنة «هرميونى» التى يرق فؤادها لعاطفته وتستجيب لتوسلاته ، فتطلب منه أن يعد العدة لكى ترحل برفقته إلى بلادها ، خاصة أنها تغار غيرة مفرطة من «أندروماك» التى سلبت «بيروس» لبه ، فأدى ذلك إلى إهماله لها رغم فتنتها الفائقة وجمالها الخلاب .

وإزاء هذا الرفض يضطر «بيروس» إلى الضغط على «أندروماك» وتهديدها بأنه سيسلم ابنها للإغريق ، ولكنها لاتلقى بالاً لتهديده ولا لوعيده وترفض مساعيه ، وتخبره بأن الواجب يحتم عليه أن يكون شهماً وأن ينقذ الغلام من براثن أعدائه ، وأن يعمل على تخليصه من هذا المصير المفجع ، بدلاً من أن يضغط عليها مستغلاً أمومتها . وعندما يحدق اليأس بالفتى «بيروس» من كل جانب يتوجه إلى «هرميونى» كى يسترضيها ، ويبشرها بأنه عقد العزم على إتمام زفافه عليها فى تلك الليلة ، فتبتهج «هرميونى» بهذه البشرى وتسعد بها أيما سعادة . وعندما يدخل عليها «أورست» لينهى إليها بأن كل شئ قد غدا جاهزاً للرحيل تسخر منه وترفض الرحيل معه ، لأنها سوف تزف بعد ساعات إلى حبيبها «بيروس» ، فينصرف «أورست» من مخدعها والحسرة تكاد تمزقه وتعصف به .

ثم من بعد ذلك تتوجه «أندروماك» أيضاً إلى «هرميونى» كى تتوسل إليها أن تقوم باستعطاف «بيروس» كى لايسلم ابنها لأعدائه ، ولكن «هرميونى» التى ذاقت حلاوة الانتصار على غريمتها تمعن فى إذلالها ، فتطلب منها باستهزاء أن تذهب لتجرب جمالها مع «بيروس» ، ولتغريه بفتنتها كى يستجيب لمطلبها . وهنا تثور ثائرة «أندروماك» وتنطلق من أعماقها مشاعر التحدى والكبرياء الأنثوى ، وما أن يقع بصرها على «بيروس» ويعرض عليها عرضه السخى لآخر مرة حتى تقبله وتقرر الاستجابه له بعد مهلة قليلة . وهنا ينسى «بيروس» «هرميونى» وزفافه المرتقب عليها ، خاصة بعد عودة «أندروماك» إليه وإخبارها إياه – بعد إمعان الفكر – بموافقتها على الزواج منه فى مقابل الإبقاء على حياة الطفل «أستياناكس» .

وحينما تعلم «هرميونى» بما حدث تتزلزل الأرض تحت قدميها ، وتستدعى «أورست» طالبة منه أن يغتال «بيروس» ، وأن يقدم لها رأسه مهراً لزفافها إن كان حقاً لايزال يحبها . ويحاول «أورست» – المأخوذ بما أسفر عنه الموقف – أن يقنعها بأنه مجرد سفير ولايحق له التورط فى القتل ، ولكنها تصر على موقفها ، تستميله تارة وتهدده تارة أخرى حتى يقبل أن يغتال «بيروس» أثناء ليلة عرسه على «أندروماك» ؛ ويقبل «أورست» مطلبها ولكنه يخبرها بأنه سينتحر بعد ارتكاب جريمته مباشرة . وعندما يذهب «أورست» لاغتيال «بيروس» ، يجد أن الجنود الإغريق قد سبقوه إلى سفك دمه ، عندما علموا بإصراره على عدم تسليم الغلام «أستياناكس» وبعقده العزم على الزواج من أسيرته الحسناء «أندروماك» .

ومن ثم يعود «**أورست**» إلى «**هرميونى**» ليحمل إليها نبأ موت «**بيروس**» الذى طالما تمنته ، ولكنها بدلاً من أن تبتهج بذلك النبأ تسخط عليه وتثور ثائرتها ضده ، وتذهب إلى جثة حبيبها «**بيروس**» لتقتل نفسها فوق جثمانه . وفى خاتمة المسرحية ترتدى «**أندروماك**» تاج مملكة «**إيبروس**» ، وتقود جيش المقتول «**بيروس**» وتطارد قاتليه الإغريق ، بينما يبقى «**أورست**» وحده على خشبة المسرح بغير نصير ولا حبيب والحسرة تملأ فؤاده .

ومن الملاحظ أن هناك تماثلاً فى حبكة العاطفة بين مسرحية «**سينا**» لكورنى ومسرحية «**أندروماك**» لراسين ، وبوجه خاص فى الصراع الذى يتعرض له بطلان يتنافسان على حب فتاة واحدة ، ويحاول كل منهما أن يزيح الآخر من طريقه . وهناك أيضاً التمزق الذى تعانى منه الشخصية حينما تفاضل بين الواجب والحب ، أو بين متطلبات العاطفة ومتطلبات الوفاء للقيم . ولكن هذه المواطن المتشابهة قد تعزى فى الحقيقة لخصائص المذهب أكثر من رجوعها للتأثير المباشر المستقى من الأعمال المسرحية ذاتها .

الفصل السادس

«المذهب الرومانسى»

نشأة المذهب الرومانسى :

ترجع جذور الرومانسية إلى العاطفة المتقدة والوجدان الدينى المتأجج الذى كان سمة للمسرح الدينى خلال العصور الوسطى ، حيث يدور الصراع عادة بين الفظاظة والرأفة وبين الإلحاد والإيمان ؛ إذ كانت موضوعات هذا المسرح الدينى تزخر بالعاطفة المشبوبة التى استهوت الرومانسيين فيما بعد . ولكن الإرهاصات المبكرة للاتجاه الرومانسى تعود أصولها إلى ماقبل ذلك بكثير ، إذ أنها توجد فى أعمال الكاتب المسرحى الإغريقى «**يوريبيديس**» الذى كان أول من تمرد على الأسلوب الكلاسى الصارم ، والذى كان أول من ناقش وحلل وأبرز الروح الذاتية فى أعماله . ومن بعد «**يوريبيديس**» نجح الشاعر الملحمى السكندرى «**أبولونيوس الرودى**» فى أن يخطو بالروح الرومانسية خطوات واسعة تجلت مظاهرها فى ملحمته «**الأرجوناوتيكا**» (= رحلة السفية أرجو) .

ولقد بدأت فى كل من إنجلترا وفرنسا حركة نشطة ملحوظة لترجمة روائع المسرحين الإغريقى والرومانى ، تلتها على استحياء محاولة لبداية التأليف المسرحى نسجت على منوال هذه الروائع . وعلى حين لاقت الكلاسية حماسًا منقطع النظير فى فرنسا ، نجد أن كتاب المسرح الإنجليزى قد أعجبوا بمسرحيات الكاتب المسرحى «**سينكا**» أشد الإعجاب ، وذلك بسبب مزاجهم الرومانسى وميلهم إلى التحرر من القيود الشكلية كافة .

وفى إنجلترا كان كريستوفر مارلو (1564–1593) – معاصر «**شكسبير**» الذى ولد معه فى العام نفسه – أول ثائر على قواعد المذهب الكلاسى الراسخة ، ألا وهى نظم المسرحية شعراً ، فاستخدم النثر لأول مرة فى تأليف المسرحية ، ولم يكن هناك أحد قبله يجسر على أن يؤلف الدراما نثراً منذ أن فرضت الكلاسية الشعر على كتاب الدراما ؛ ومع ظهور «**شكسبير**» بدأ عصر عظيم من عصور تاريخ المسرح الإنجليزى. ورغم أن «**شكسبير**» كان يقتفى بوجه عام خطى «**مارلو**» ، إلا أنه فطن إلى مواطن

الضعف فى مؤلفاته فتجنبها ، واستطاع بعبقريته أن يبز كل من هم سواه ؛ وكان نجاحه الباهر فى تأليف كل من التراجيديا والكوميديا على حد سواء ضربة قاصمة لغلاة المدافعين عن الكلاسية والمناصرين لها بالحق أو بالباطل .

ولم تظهر كلمة «رومانسى» **Romantic** فى إنجلترا إلا حوالى عام 1654 ، وكانت حينئذ تعنى : «**مقطوعة أدبية تشبه الرومانس Romanz** (أو **Romance**)» . أما «**الرومانس**» – فى العصور الوسطى – فكانت رواية تصور المجتمع الأرستقراطى النبيل بمثله العليا وتقاليده العريقة السائدة ، تصويراً يبرز البطولة والمغامرات والعاطفة العذرية المتأججة . ثم اتسع مفهوم «**الرومانس**» فيما بعد ليشمل تأليف الملاحم المشابهة لهذا النوع من الروايات ، وكذا القصص الدينية التى تزخر بالورع والإيمان ، وكذا القصص الواقعية التى تغلب عليها الروح الرومانسية . وبالتالى فإن «**الرومانسية**» مزيج من عناصر متعددة أبرزها : **الذاتية ، الخيال ، العاطفة ، المغامرة ، المسلك النبيل ، الرقة، الشجن** .

خصائص الرومانسية :

أوضح الناقد الألمانى «هينى» (1797–1856) الفرق الأساسى بين المذهبين الكلاسى والرومانسى فى عبارة محكمة مختصرة على النحو التالى :

«الكلاسية هى مذهب القيود ، وهو مذهب يحدد الأهداف ولكنه لايتجاوزها . والفنان الكلاسى يلزم نفسه بالقوانين الصارمة ، بحيث تدور أفكاره فى نطاقها ولايسمح لنفسه بالخروج عن إطارها . أما الرومانسية فهى مذهب الانطلاق ومذهب العاطفة والحرية ، الذى يحلق بأجنحة قوية فى عالم من الروحانيات لاحدود له . ولذا فهو مذهب يوجب على الفنان أن يجعل الرمز من أهم أدواته» .

وأياً كان الرأى فى قبول هذه التفرقة أو التسليم بصحتها ، فإن الرومانسية بلا جدال هى مذهب العاطفة التى تحرك قلوب البشر كافة ، وهى مذهب الذاتية التى تعلن عن نفسها بغير مواربة فى كل مناسبة . وبالتالى يصعب على المؤلف الرومانسى أن ينظر إلى الأمور فى حياد وموضوعية أو فى إطار من العقلانية الصارمة، ويستعصى عليه أن يعالج المشاكل التى يتعرض لها فى هدوء قد يوصف بالبرود ، بل هو فى معظم الأحيان ذاتى النزعة متحمس أشد التحمس لما يعالجه ولايريد الإنفصال عن القضايا التى يتعرض لها .

كما أن المسرح الرومانسى لايتقيد بمفهوم «**الوحدات الثلاث**» التى جعلتها «**الكلاسية الجديدة**» قانوناً لها ، ونعنى بها وحدات الفعل والزمان والمكان ، فنجد «**شكسبير**» – على سبيل المثال – يحيط العقدة الرئيسة فى مسرحياته بأكثر من عقدة ثانوية ، لأنه ببساطة لايريد لموضوعه أن يكون بسيطاً قاصراً على ثيمة واحدة ، بل يحلو له أن يحشد فى مسرحياته قصصاً شتى وحبكات استطرادية كثيرة ، وهو الأمر الذى يعتبره أنصار الكلاسية مدعاة لتشتت وحدة الفعل وإضعافها . وفضلاً عن ذلك فإن «**شكسبير**» ينتقل بنا فى جميع تراجيدياته عبر الزمان والمكان ، ولايتقيد بحدود لزمن الفعل ولابمكان ثابت للأحداث ، علاوة على أنه لايلتزم بالجدية الصارمة فى سبيل الحفاظ على جوهر المأساة ، بل يمزج الفاجعة بالفكاهة ولكن بطريقة متقنة .

ثم إن المسرحيات الرومانسية لاتلتزم بتصوير الشخصيات النبيلة التى كانت محوراً للأحداث فى التراجيديا الكلاسية ، بل كثيراً ماجعل الرومانسيون السفلة هم الذين يوجهون مصائر الأمور ويتلاعبون بعظماء القوم وأكابرهم ، مثلما فعل «**ياجو**» فى مسرحية «**عطيل**» ومثلما فعل «**إدموند**» فى مسرحية «**الملك لير**» . فلقد جمع المسرح الرومانسى بين السادة والأوغاد فى موضوعاته ، وضم إليهم طائفة من الأشخاص العاديين الذين عزف عنهم المسرح الكلاسى ؛ وكان السبب فى ذلك هو أن ميدان الصراع عند الرومانسيين كان العاطفة التى ترفض الاعتراف بالفوارق التى تفصل بين السادة ومن هم دونهم . ومن أجل هذا السبب اختلفت لغة المسرحية الرومانسية عن نظيرتها الكلاسية ، فجمعت فى الأولى بين سمو الكلمة ونبلها على لسان النبلاء وبين الفاحش من القول والبذئ من الكلام على لسان الدهماء .

أما القدر الذى كان رمزاً لقوانين الطبيعة الحتمية عند الكلاسيين ، فقد اختفى عند الرومانسيين ليحل محله الحب القاهر والعاطفة الآسرة ، وكذا النوازع الأخرى التى تحرك الإنسان وتقض مضجعه ، مثل : غيرة عطيل المدمرة ، خبث ياجو الشرير الذى يحطم كل من يقف فى طريقه ، طموح ماكبث المدمر الذى يسوقه إلى ارتكاب الجريمة ، جنون الملك لير الذى يفضى به إلى التعاسة ، وهواجس هاملت التى تدفعه دفعاً إلى الإنتقام . ولكن «**شكسبير**» يغلف العواطف الإنسانية بغلالة رقيقة من الخيال ويحطيها بجو ساحر من الإدهاش : ففى مسرحية «**هاملت**» يظهر شبح من عالم الفناء طالباً الثأر من قتلته الغادرين ؛ وفى مسرحية «**ماكبث**» يظهر شبح آخر ليطارد «**ماكبث**» ويدفع به إلى الجنون ، فى حين تقوم طائفة من الساحرات بغرس الطمع فى

قلبه وإذكاء الطموح المهلك فى نفسه ؛ وفى مسرحية «**عطيل**» نشاهد منديل الساحرة الذى يجلب الخير لحامله لو احتفظ به أو يجره إلى الهلاك لو ضاع منه أو فقد ؛ وفى مسرحية «**العاصفة**» نرى «**آريل**» جالب البركات و«**كاليبان**» مصدر المتاعب؛ وفى مسرحية «**يوليوس قيصر**» نلتقى بالعراف الذى يحذر قيصر من مصيره الوخيم ، وبشبح قيصر الذى يؤرق مضاجع المغتالين ؛ وفى مسرحية «**روميو وجولييت**» تدهشنا الجرعة السحرية التى تجعل السبات يستولى على من يتناولها وكأنه من الأموات الهالكين ؛ وفى مسرحية «**تاجر البندقية**» نصاب بالاشمئزاز من مسلك «**شيلوك**» وحيله الشريرة التى يبغى بها نهش لحم البشر فى مقابل الدين الذى اقترضوه.

وعن طريق هذه الوسائل وأمثالها كانت الرومانسية تهدف إلى السيطرة على مشاعر المشاهدين وإثارة اهتمامهم وسلب لبهم وإدهاشهم . وبينما كان المذهب الكلاسى يعالج قضايا عامة ومشكلات عميقة ويناقشها عن طريق الحجج العقلية والبراهين المنطقية ، كان المذهب الرومانسى يولى جل اهتمامه للذات الإنسانية وللعاطفة البشرية ، ويعنى كل العناية بالفرد من حيث هو فرد . وكانت الرومانسية تتطلب من المؤلف قدرة فائقة على التحليل النفسى المسهب ، نظراً لأن اتجاهات هذا المذهب كانت تهدف إلى التعمق فى أغوار النفس البشرية والاطلاع على خباياها ، وشرح مايكمن داخلها شرحًا مسهبًا ، حتى ولو طغى ذلك الشرح على الحركة الدرامية. وبالتالى فإن من يشاهد المسرح الرومانسى يتاح له أن يرى ذاته وهى تتضح أمامه بكل خباياها تحت ضوء باهر ، فلايملك أمام ذلك سوى الدهشة والتعجب، رغم أن المنطق السائد فى المسرح الرومانسى هو منطق المغالطات والتضليل والالتواء والتردد ، إنه باختصار منطق العاطفة لو كان للعاطفة منطق ، ومنطق الأهواء لامنطق العقل الذى يتحكم عادة فى مجرى حياة البشر .

تأثير شكسبير فى المسرح الرومانسى الحديث :

لقد أثار «**شكسبير**» (1564-1616) إعجاب العالم بطريقته الفذة فى تصوير خبايا النفس الإنسانية ، وفى عرض ماتزخر به هذه النفس من عواطف شتى وأهواء متصارعة . ولقد ظل «**شكسبير**» – منذ عام 1596 حتى قبيل وفاته عام 1616 – ينتج روائعه التى مازالت تعيش بين ظهرانينا ، ويتأكد على مر الزمان مدى صدقها واستحقاقها للخلود بناء على قيمتها الفنية وامتيازها الأدبى . وليس من المبالغة فى شئ أن نصرح أن «**شكسبير**» هو أول شاعر مسرحى واقعى وتعبيرى فى التاريخ ، نظراً

لأنه يجمع بين إنسانية «**سوفوكليس**» وواقعية «**يوريبيديس**» وقوة خيال «**سينكا**» فى آنٍ واحد ، فضلاً عن كونه بكل المقاييس ظاهرة فنية وعلامة أدبية فريدة سواء فى تاريخ المسرح أو فى تاريخ الأدب العالمى .

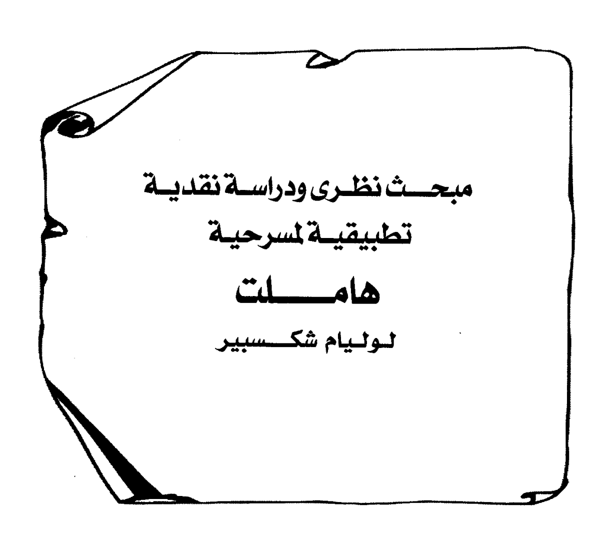
إن «**شكسبير**» – بلاتحفظ – عملاق تتضاءل أمام قامته السامقة شخصيات معظم كتاب المسرح قديماً وحديثاً ، إذ لم يستطع أى كاتب منهم رغم شهرته أن ينجح فى تحليل النفس البشرية وسبر غورها دون تكلف أو افتعال بمثل ما استطاع «**شكسبير**» . ولقد ترك لنا «**شكسبير**» نحواً من ألف شخصية من العسير أن تماثل إحداها الأخرى ، وبهذا حقق صراع الأضداد فى تراجيدياته ، وهو الصراع الذى أجمع نقاد المسرح على أنه روح الإبداع الدرامى . وحرى بالإنسان أن يحس بالدهشة ويشعر بالإعجاب معاً لقدرة هذا العبقرى على تحليل الشخصيات تحليلاً نفسياً فذاً ، قبل أن تعرف بالبشرية ماهو علم النفس بقرون . ومن المدهش أن «**شكسبير**» لايكتفى بالتحليل النفسى للشخصيات فقط ، بل إنه يملك كذلك ناصية الفن المسرحى ويسيطر على الحركة الدرامية فى اقتدار ، فضلاً عن أنه ماهر للغاية فى صياغة العقدة القوية محبوكة الأطراف التى تستولى على الألباب وتذهل المشاهدين . وبالإضافة إلى ذلك فليس هناك من يجارى «**شكسبير**» فى روعة الحوار ، ولا فى دقته وقدرته عى التأثير والإيحاء، ولا فى توثب روحه وخصب خياله ، ولا فى الحكمة التى تقطر من الألفاظ التى تنطق بها شخصياته .

و «**شكسبير**» كاتب عالمى بكل المقاييس وأديب إنسانى يجمع الدنيا كلها داخله، فرغم أنه كان ينظم أعماله فى إنجلترا إلا أن فنه قد انتشر فى أرجاء العالم كله ، فأقرت الأجيال بفضله ومنحته الخلود ، ووضعته فى مكان الصدارة بين أدباء العالم جميعًا . ومن المؤسف أن إنجلترا – مسقط رأسه وموطنه – قد ظلت تغمط قدره وتجهل فضله أكثر من قرن ونصف قرن من الزمان ، حتى قيض الله له ناقداً ألمانياً يدعى «**شليجل**» ، لفت الأنظار إلى عبقريته ، وأعلن للدنيا بأسرها أن «**شكسبير**» أديب يعادل مجد الإمبراطورية البريطانية على بكرة أبيها .

ومن يتحدث عن الرومانسية الجديدة التى ازدهرت خلال القرن التاسع عشر ، فلابد له من الإقرار بأن معظم عناصرها وجل خصائصها كانت فى الأصل من صنع «**شكسبير**» ، فهو الذى حطم القيود البالية للكلاسية واعتبرها قيوداً أصابت المسرح بالجمود والشلل ، وهو الذى أعاد الروح للدراما ونفث الحياة فى المسرح ، وهو الذى

كان بمثابة شرارة انطلقت فاستطارت نوراً فى العقول وناراً فى القلوب . لقد نجح «شكسبير» فى جعل المسرح إبداعًا لايخضع سوى لقانون الفن ، وأدرك ببصيرته الثاقبة جوهر الدراما فحافظ عليه وأثراه ، كما وضع يده على القيود الشكلية والأعراف الآلية الصماء فثار عليها ونبذها نبذ النواة .

ولم يكن «شكسبير» ذا خبرة فائقة فقط بما تنطوى عليه نفوس الأفراد من حيث هم أفراد ، بل كان يتفهم بعمق أيضاً سيكولوجية الجماهير واتجاهاتها ، فنجح على حد سواء فى تصوير سلوك الأفراد وسلوك الجماعات خير تصوير ، وعبر عن ذلك كله بصدق وإخلاص . ونجد أن الروح الرومانسية الحقة تتجلى فى مسرحياته الأخيرة بوضوح ، وإن كانت جل أعماله تعكس الروح الرومانسية بصورة عامة ، وذلك نظراً لأن هذه المسرحيات الأخيرة ترتكز على الطابع القصصى أكثر من اعتمادها على الطابع المسرحى ، ونعنى بها مسرحيات : «**قصة شتاء**» Winter's Take ، «**بريكليس**» Pericles ، «**أمير صور**» Prince of Tyre ، «**العاصفة**» Tempest ، «**سمبلين**» Cymbeline .


مبحث نظرى ودراسة نقدية
تطبيقية لمسرحية
هاملت
لوليام شكسبير

مبحث نظرى ودراسة نقدية تطبيقية لمسرحية هاملت لوليام شكسبير

حبكة المسرحية وآراء النقاد بصددها :

تدور أحداث مسرحية **هاملت** ، رائعة **وليام شكسبير** ، حول موضوع الانتقام الذى يجد بطل المسرحية نفسه مدفوعًا إليه بكل قوة ، رغم مجاهدته بشدة بغية التملص منه أو تأجيله ، لإحساسه بمدى خطورة عواقبه . وتشبه حبكة مسرحية **هاملت** - إلى حد بعيد - موضوع ثلاثية **الأورستيا** التى ألفها الشاعر المبدع **آيسخيلوس** Aeschylos ، والتى حاكاه فى مجملها كل من سوفوكليس Sophoklês **ويوريبيديس** Euripidês فى مسرحيتين ، تحمل كل واحدة منهما عنوان **إلكترا** Elektra .

ولكن **شكسبير** يركز فى مسرحية **هاملت** على الفترة الزمنية السابقة على تنفيذ الانتقام ، بحيث يأتى هذا الانتقام بمثابة ذروة للأحداث ، كما أنه يوجه جل اهتمامه لتحليل نفسية بطله **هاملت** وسبر أغواره من أجل تصوير المشاعر التى سبقت فعلته ، ولكى يفسر فى ضوئها حالة التردد التى لازمته فترة طويلة . أما شعراء التراجيديا الإغريق الذين ذكرناهم أعلاه فقد جعلوا الفترة السابقة على الانتقام بمثابة حشد لجميع العناصر الدرامية المؤدية لإتمام انتقام **أورستيس** Orestês من الآثمين . ووفقًا لتقاليد المسرح الكلاسى فإن هذه المسرحيات الإغريقية قد خلت من التحليل النفسى المسهب الرامى إلى الغوص فى أعماق الشخصية ، لمعرفة كنه مايجيش داخلها من رغبات متباينة وإتجاهات متصارعة .

ورغم هذا التشابه فى الحبكة بين قصة **هاملت** وقصة **أورستيس** ، إلا أن بوسعنا أن نؤكد أن **شكسبير** لم يعتمد فى مسرحيته **هاملت** على المسرحيات الإغريقية المذكورة ، بل استمد مادته الدرامية من التراث الاسكانديناڤى المتمثل فى تاريخ الدانمرك الذى ألفه **ساكسو** (أواخر القرن الثانى عشر) ، وربما تأثر كذلك بالمعالجات المسرحية التى صاغها من هذه القصة التاريخية كل من **بلفورست** (أواخر القرن السادس عشر) ، **وتوماس كيد** فى مسرحيته «**المأساة الإسبانية**» Spanish Tragedy (1594) .

ولقد أثارت شخصية **هاملت** – بالمواصفات التى أرساها **شكسبير** – كثيراً من الجدل والنقاش حول تفسيرها ، سواء من الوجهة النفسية أو الوجهة التاريخية ، وكذلك حول سمة التردد فى مسلكه وحول تصنعه الجنون وحول مسلكه إزاء حبيبته **أوفيليا** . ويفسر **كوليردج** تردد هاملت على أنه نتيجة لثقافته الواسعة التى جعلته يعيش فى عالم خاص من صنع عقله ، وهو عالم يتعارض تعارضًا واضحًا مع العالم الخارجى الواقعى : فهاملت يحفز فكره إلى العمل غير أنه ينكص دائمًا على عقبيه ، ويظل يستهلك إرادته فى لوم نفسه وتوبيخها . إن تردد هاملت يرجع فى نظر **كوليردج** إلى عزوفه عن الفعل بسبب ارتداده المستمر إلى عالمه الخاص ، وبسبب أنه موزع بين هذا العالم الخاص الذى يباعد بينه وبين الفعل من جهة ، وبين الواجب الملقى على كاهله والذى يدفع به إلى الانتقام من قاتل أبيه من جهة أخرى . وهنا يلتقى **كوليردج** – دون سابق اتفاق – مع الرأى الذى طرحه نيتشه فى كتابه **مولد التراجيديا من روح الموسيقى** ، والذى يذهب فيه إلى أن **المعرفة تشل الرغبة فى الفعل** . ونيتشه يقصد بالطبع زيادة المعرفة التى تجعلنا أقرب – كما يقول – للطبيعة «**الأبولونية**» التى ترمى للتأمل والتفكر ، منا للطبيعة «**الديونيسية**» التى تحث على إنجاز الفعل ونبذ التأمل .

ويعزو **درايدن** سبب تردد **هاملت** إلى قوة فكره التى دفعت به إلى حالة من حالات الجنون . أما دكتور **جونسون** فينتقد تردد **هاملت** المستمر ويعيب على **شكسبير** إيراد رحلة **هاملت** إلى إنجلترا دون مبرر فنى يتطلب ذلك . وأما **هازليت** فيرجع التردد فى مسلك **هاملت** إلى حساسيته المفرطة وحماسه الشديد ، وكأنه يقول إنه كلما زاد الحماس عن الحد كلما قلت الفاعلية . ويتعمق **برادلى** فى تحليل شخصية هاملت من كافة النواحى ، ويخلص من ذلك إلى أن **هاملت** كان يغلب عليه عدم الاتزان بصورة عصبية ، وأنه كان يتحول من شعور إلى شعور مضاد ومن حالة مزاجية إلى حالة مخالفة بسرعة مفرطة (*)، وأنه كان يستسلم – بما يشبه الاستغراق – لتلك الحالة المزاجية العارضة التى تنتابه أيًا كانت طبيعتها . ومن رأى **برادلى** أن

(*) وهذه طبيعة أنثوية وفقًا للفروق النفسية التى ارتأى الباحثون أنها تفصل بين طبيعة الرجل وطبيعة المرأة . ومن هنا لاندهش حينما نرى مخرجًا يونانيًا معاصرًا قد أسند إلى المرأة أداء دور هاملت على المسرح ؛ وربما ركز على هذا الجانب دون سواه . عن هذه الفروق النفسية راجع بحثنا المنشور باللغة الإنجليزية فى مطبوعات المؤتمر العالمى التاسع عشر لعلم البردى :
An Attitude of Anti-Feminism in Greco-Roman School Texts, Acts of the xix International Congress of Papyrology (1989), Ain Shams Univ.-Cairo (1990), pp . 177-194.

هـامـلـت كان يحظى بنزعة مثالية ، وكان يتصف بحساسية خلقية مفرطة وروح شاعرية ، محبة للجمال ومبغضة للشر لدرجة الاشمئزاز منه .

ولقد ذهب بعض النقاد إلى أن هاملت صاحب شخصية يغلب عليها المزاج السوداوى ، وهو مزاج يدفع صاحبه إلى تحليل كل فعل تقتضى منه الظروف فعله وتشريحه بطريقة تفصيلية ، وأن الحال تنتهى به إلى الاستغراق فى التفكير وإلى الإحساس بالخجل من ضعفه . وهم يفسرون السوداوية على أنها نوع من الاكتئاب النفسى أو على أنها حالة من حالات الجنون الوقتى ، ويرون أن لجوء **هاملت** إلى تصنع الجنون هو نوع من الإحساس بالخوف من الواقع ، واعتقاد من جانبه بأنه فى ظل هذ التظاهر بالجنون يستطيع التنفيس عما يثقل قلبه ويؤلم فكره .

ويجزم **ت. س. إليوت** بفشل مسرحية **هاملت** لأن **شكسبير** عجز فيها عن إيجاد مبرر معقول لسلوك بطلها **هاملت** ، ولأنه فضلاً عن ذلك لم يقدم **معادلاً موضوعيًا** objective correlative للشعور الذى يعتمل داخل نفس البطل . ويعتقد **إليوت** أنه كان فى مقدور **شكسبير** أن يضخم خطيئة **جرترود** – بدلاً من أن يزيح عن كاهلها الوزر ويجعلها شريكة سلبية صامتة – من أجل أن يخلق عن طريق ذلك إحساسًا مختلفًا داخل نفس هاملت ، وهو إحساس سيكون بالضرورة منافيًا للسلبية والتردد اللذين ظهر بهما طوال المسرحية .

أما الناقد المعاصر **كيتو** فيعتقد أن مسرحية **هاملت** تنتمى إلى المصدر ذاته الذى تنتمى إليه المسرحيات التراجيدية الإغريقية ، ويرى أن حبكتها تدور حول اختلال فى التوازن وانتهاك لنواميس الطبيعة ارتكبه **كلوديوس** حينما أقدم على قتل الملك والد **هاملت** ، وأن هذا الانتهاك قد أدى إلى ظهور شبح الملك المقتول ليوجه إلى الجناة ومن تستروا على فعلتهم مايشبه الإنذار بأن هذا الاختلال لن يدوم ، وأن هناك من سينهض لإعادة التوازن إلى سابق عهده . ومن هنا اختار الشبح **هاملت** بوصفه أقرب الناس إليه لكى يضع على كاهله أداء هذه المهمة المقدسة .

البناء الدرامى :

تنقسم مسرحية **هاملت** إلى خمسة فصول يتفرع كل فصل منها إلى عدد من المشاهد ، ويعتبر الفصل الأول الذى يحتوى على خمسة مشاهد بمثابة تمهيد أو مقدمة لأحداث المسرحية . ومع ذلك فإن **شيكسبير** يضعنا منذ بدايته فى قلب المشكلة مباشرة : فيحدثنا فى المشهد الأول عن ظهور شبح الملك المقتول – وهو مالفت أنظار

الحراس ومعهم **هوارشيو** صديق هاملت الحميم – وكذا عن اختفاء الشبح دون أن يفصح بشئ عن سر ظهوره على هذا النحو فى الهزيع الأخير من الليل . وفى مشهد آخر ينقلنا المؤلف بمهارة إلى حفل تتويج **كلوديوس** ، شقيق الملك الراحل ، الذى قدر له بعد موت أخيه أن يتربع على عرش الدانمرك وأن يتزوج من **جرترود** أرملة الملك والد **هاملت** . ويبدو لنا **هاملت** أثناء حفل التتويج حزيناً كاسف البال بسبب حزنه على موت والده المحبوب ، ولكنه بعد انتهاء الاحتفال ينفجر غاضباً ، ويعبر عن استنكاره التام لمسلك والدته التى نسيت زوجها المهاب وآثرت أن ترتبط بأخيه الذى لايساوى قلامة ظفر بالنسبة له . وعندما يخبر **هوراشيو** صديقه **هاملت** بأمر ظهور الشبح ، يقع بطلنا فى حيرة من أمره ولكنه يقرر الذهاب إلى القلعة لاستجلاء الحقيقة .

وينتقل بنا **شكسبير** من مشهد إلى آخر بطريقة مشوقة ، ذلك أنه لايروى ظمأنا تمامًا من أى اتجاه ، بل يسرع بنا إلى اتجاه آخر قبل أن يشبع فضولنا من أحداث المشهد السابق : فهو يترك أمر الشبح معلقًا فى ختام المشهد السابق لينتقل بنا إلى مشهد تال يجرى خلاله حديثاً متبادلاً بين **أوفيليا** – حبيبة هاملت – وشقيقها **ليارتس،** يشارك فيه والدهما **بولونيوس** . وهو إذ يقدم لنا هذه الشخصيات داخل المشهد ، يوضح لنا فى الوقت نفسه طبيعة العلاقة بينها وبين الشخصيات الأخرى ، ويكشف عن طريق الحوار الدائر بينها عن مكنون أفكارها وحقيقة مواقفها من الأحداث . ونتبين من هذا المشهد أن **بولونيوس** وابنه **ليارتيس** يشعران كلاهما بعدم الارتياح تجاه هاملت، ولذا فهما يقومان بتحذير **أوفيليا** منه . ورغم السلبية البادية فى أقوال **أوفيليا** ومسلكها ، إلا أننا نحس بطبيعتها الرقيقة وبأنها تكن حباً عميقًا لهاملت وتضمر إعجاباً كبيراً بشخصيته . ومع تلك العاطفة الجياشة النامية داخل قلبها ، إلا أن طبيعتها الخجولة تدفعها إلى الاستسلام التام لكل ماطلبه منها أخوها قبل سفره ، وإلى الإذعان لآراء أبيها الذى نستشعر من خلال حديثه المنمق مع ابنه وابنته بخبث طويته والتواء طبيعته . ومرة أخرى يعود بنا شيكسبير إلى القلعة لنشاهد كيف قابل هاملت شبح والده، وكيف عرف منه الحقيقة المفزعة التى تتمثل فى إقدام **كلوديوس** على صب السم الزعاف فى أذن الملك الراحل كى يقضى على حياته ويرث عرشه ويظفر بزوجته **جرترود** . وبعد أن يقص الشبح على هاملت هذه الواقعة يطالبه بأن يثأر له من **كلوديوس** ، وبأن يترك الملكة **جرترود** لو خزات الضمير المؤلمة . وهنا يحس هاملت بأن المشاعر التى كانت تعذبه وتثقل كاهله ، والتى كانت بمثابة هاجس لايعرف له سبباً ، كانت وليدة إحساس صادق ، ويوقن من أن كراهيته **لكلوديوس** واشمئزازه من والدته لم يكونا بغير أساس أو بدون باعث .

ويتكون الفصل الثانى من مشهدين فقط ، يعرف **بولونيــوس** فى أولهـما بما اعترى هاملت من أعراض الجنون المزعوم ، فيرد ذلك إلى غرامه الشديد **بأوفـيليـا** وإلى صد الفتاة لعاطفته الجامحة وعزوفها عنه . وفى المشهد الثانى – وهو مشهد مطول – يصل نبأ هذيان هاملت واكتئابه إلى الملك **كـلـوديـوس** ، فـيـرسل هذا إلى **روزنكرانتـز** و **جيلدنستيرن** ، زميلى هاملت ، طالباً منهما التحايل على الأخير لمعرفة سر التحول الذى طرأ عليه . ويعزو الملك **كلوديوس** سر هذا التحول إلى الحزن الشديد الذى ألم بهاملت عقب موت والده ، غير أن **بولونيـوس** الماكر مايزال به حتى يقنعه بأن جنون **هاملت** قد نجم عن عاطفته المشبوبة تجاه **أوفيليا** ، ويستشهد على صحة رأيه بخطاب كـان **هـاملـت** قد أرسله منذ فترة من الزمن **لأوفـيليـا** وسلمته الأخيرة لوالدها، وفى هذا الخاب يعبر **هـامـلـت** للفتاة عن حبه الجارف نحوها وهيامه بها . وعند دخـول **هـامـلـت** إلى المسرح يبدو عليه الجنون الذى اصطنعه ، فنجده يهذى بكلمات تبدو فى ظاهرها بلا معنى لدى من يسمعها ، وإن كانت فى حقيقة الأمر تخفى خلف عدم ترابطها مغزى أشد عمقاً من كلمات العقلاء . ونجد أن **هاملت** ينتقل طول الوقت بين العقل والجنون حسبما يتراءى له ، كى يخفى حقيقة مشاعره عن أعدائه وكى تتاح له الفرصة ليتحرك ويفكر ، دون أن يفتضح أمره ودون أن يفشى لسانه سراً من أسراره . وتأكيداً على انتقال **هاملت** من حالة مزاجية إلى حالة أخرى مناقضـة لها ، يضع **شكسبير** على لسانه مونولوجًا قصيراً عن سمو الإنسان يذكرنا بالأنشودة الرائعة التى قامت الجوقة فى مسرحية **أنتيـجونى** Antigonê **لسـوفوكليس** بإلقـائهـا عن عظمـة الإنسـان ، وعن الموت الذى يقف لـه دومـًا بـالمرصـاد دون أن يستطيع له رداً ولاصداً .

ويقدم لنا **شكسبيـر** فى هذا المشهد فرقة الممثين التى يستخدمها لتكون بمثابة **مسرحية داخل المسرحية** ، والتى كان هاملت يأمل – عن طريق قيامها بالتمثيل – أن يتثبت من إدانة **كلوديوس** ، بعد أن يعيد أمام ناظريه مشهد جرمه البشع كما رواه شبح الملك المقتول . ولكن **شكسبير** ينساق فى هذا المشهد وراء نزعته الرومانسية ، ويميل إلى الاسـتطراد المطول على حسـاب مـتطلبـات البناء الدرامى ، ودون أن يلقى بالاً لفضيلة التركيز التى تتميز بها بعض مسرحياته والتى ورثها عن رواد المسرح الكلاسى القـديم . ولعل حب **شكسـبـيـر** للمسرح ورجاله كان الدافع من وراء ترك موضوعه الرئيسى بغية أن يوجه تحية تقدير لأبناء مهنته ، يثنى فيها على خصائص فنهم ويمتدح إخلاصهم لمهنتهم . وحينما يخلو المسرح إلا من **هاملت** يحس بالشجن

وتهتاج مشاعره أمام صدق أداء الممثلين وتعبيرهم المؤثر عن أحزان الشخصيات الدرامية ، فيفضى إلى النظارة بدخيلة نفسه فى مونولوج رائع يضع فيه شيكسبير على لسانه تشخيصاً يدعو للإعجاب عن حالة التردد التى تعشش فى أعماقه وتعذب روحه . ثم ينتقل **هاملت** من هذه الحالة السلبية التى يضيق بها ذرعاً إلى حالة أخرى يوبخ فيها نفسه ويستحثها على الاتجاه نحو تنفيذ الواجب المقدس .

ويتضمن الفصل الثالث أربعة مشاهد تمضى بالفعل الدرامى قدماً إلى الأمام وتصعد بالأحداث نحو الذروة المرتقبة : ففى المشهد الأول يدخل **هاملت** ليلتقى **بأوفيليا** وفقاً للخطة التى رسمها **بولونيوس** بالاشتراك مع **كلوديوس** . وقبل هذا اللقاء يقوم **هاملت** بإلقاء مونولوجه الشهير الذى يبدأ بقولته التى غدت مضرب الأمثال : **أن أكون أو لا أكون ... تلك هى القضية** ! ، وهو المونولوج الذى يصل فيه **هاملت** إلى ذروة تردده ، والذى يفسر فيه **شيكسبير** أن الوعى هو سبب الاحجام وأن طول التدبر يفقد العزيمة مضاءها ويبعد بها عن طريق التنفيذ . وبعد هذا المونولوج يدور حوار بين **هاملت وأوفيليا** يتحامل فيه البطل على الفتاة ويسلقها بألسنة حداد ، ويوجه إليها كلمات قاسية مؤلمة تخدش مشاعرها وتؤذى إحساسها ، وهو يفعل ذلك كله تحت ستار من الجنون المصطنع الذى لا تدرى الفتاة له سبباً . وربما يمكننا أن نفسر سر هذه الكلمات القارصة من جانب **هاملت** على أنها هجوم من ناحية على جنس النساء برمته بعد الذى عاينه بنفسه من تصرفات والدته التى دفعته إلى الاشمئزاز ، وعلى أنها تعكس من ناحية أخرى تيقن **هاملت** من تورط **أوفيليا** فى الخطة التى أحكم تدبيرها والدها **بولونيوس** .

ومن ثم يوقن الملك **كلوديوس** – بعد ما رآه بعينيه من تصرفات غريبة – من أن **هاملت** ليس على هذا القدر من الجنون الذى تبدو عوارضه عليه ، ومن أن الغرام ليس علته كما ذهب **بولونيوس** ، ومن ثم يقرر إرساله إلى إنجلترا وهو يضمر له الشر انطلاقاً من إحساسه الغامض بأنه صار يمثل خطراً داهماً عليه . وفى المشهد الثانى يقوم **هاملت** بإعداد ترتيبات العرض المسرحى الذى ستؤديه فرقة الممثلين ، ويصدر إليهم تعليماته بصدد المشهد الذى سيقومون بتمثيله بعد أن قام بتعديله كى يحقق الهدف المنشود . وخلال حديثه مع **أوفيليا** كان يبدو مرحاً على غير العادة ، ولكن ذلك المرح كان من أجل أن يخفى تلهفه على التيقظ والوعى التام لما يدور حوله ، لذا فقد طفق يراقب أسارير الملك **كلوديوس** ويلمح امتقاع وجهه عندما عرضت أمامه تفاصيل فعلته الآثمة كما اقترفها . وعندما هب الملك الآثم من مقعده وانسحب خارج

القاعة وهو يترنح كالسكارى ، تأكد **هاملت** من صدق رواية الشبح ، وأدرك أن غريمه هو ذلك الملك المفتون كالطاووس والمختال زهواً وغروراً رغم جرمه وآثامه . ثم ترسل الملكة **جرترود** الغاضبة بكل من **روزنكرانتز وجيلدنستيرن** لكى يخبرا **هاملت** بوجوب الحضور لمقابلتها ، كما تبعث المستشار **بولونيوس** للقيام بنفس الغرض . وعندما يخرج الجميع ويبقى **هاملت** بمفرده تهتاج مشاعره ، فيلقى مونولوجاً يبرز من خلاله **شيكسبير** حماس **هاملت** وتلهفه على تنفيذ انتقامه بعد تيقنه من جرم الجانى .

وفى المشهد الثالث نشاهد الملك **كلوديوس** الذى تزلزل كيانه بعدأن رأى فعلته الدنسة تعرض أمام عينيه ، فيشرع فى حديث للنفس من خلال مونولوج مسهب يشرح فيه شعوره بالخطيئة ، وإحساسه ببشاعتها وبأنه غدا فريسة لوخزات الضمير المؤلمة . ويتحدث الملك **كلوديوس** فى هذا المونولوج بعبارات رصينة سامية أراد **شيكسبير** عن طريقها أن يطلعنا على أن هناك جانباً خيراً فى أعماقه بجانب الجانب الشرير . ونحن نادراً ما نصادف عند **شكسبير** شخصيات درامية ذات طابع أحادى ، أو ذات سلوك يمضى بصاحبه إلى وجهة واحدة دون سواها ، بل نحن نلتقى دوماً بشخصيات تتصارع داخلها مختلف الاتجاهات ، ويقف فيها الشر فى مواجهة الخير ، وتتسم بالتضاد الذى كان سمة لمذهب الرومانسى الذى لقى نجاحاً منقطع النظير منذ إرهاصاته المبكرة إلى أن بشر بازدهاره **فيكتور هيجو** . وعندما يدخل **هاملت** ويجد **كلوديوس** راكعاً يؤدى صلاته فى خشوع يحجم عن قتله ، لأنه لا يريد لروحه أن تصعد إلى النعيم فيما لو قتله أثناء توبته ، بل يريد لها أن تهبط للجحيم مع القتلة والمجرمين ، ولذلك فهو يتركه ويتجه إلى غرفة والدته الملكة **جرترود** حيث يدور بينهما حديث عاصف .

وأثناء تبادل الكلمات الغاضبة والتراشق بالاتهامات بين الشاب ووالدته ، يلمح **هاملت** شخصاً مختبئاً خلف الستار فيبادر بطعنه طعنة نجلاء تودى بحياته ، وإذا بهذا الشخص **بولونيوس** الذى دفعه الفضول إلى الاختباء لاستراق السمع فسعى إلى حتفه بظلفه . ومن ثم يوجه **هاملت** إلى أمه كلمات حادة كالخناجر المسنونة ، ويلومها أشد اللوم على نسيانها لذكرى والده الراحل وعلى استهانتها بقدره العظيم ، ثم يقارن بين أبيه وبين **كلوديوس** مقارنة لا تخلو من التحمس ، يزرى فيها بالأخير ويحتقره بينما يرفع الأول إلى مستوى أسطورى من السمو والرفعة . وهنا تبدو على وجه جرترود مظاهر من الألم والتعاسة ولا تفهم سر هجوم **هاملت** العنيف وسخطه عليها ، وتشعر بالحيرة إزاء حدته وتحامله على شخصها . وعند ذلك الحد يدخل شبح الملك الراحل

ليحول بين **هاملت** وبين الفتك بوالدته ، ولكي يحثه على الانتقام من قاتله ويشحذ من عزمه لإتمام مهمته ، أما **جـرترود** فتظن أن ابنها قد أصيب بالجنون عندما شاهدته وكأنه يحدث نفسه .

وفي الفصل الرابع الذى يتكون من سبعة مشاهد يعلم الملك **كلوديوس** بمصرع **بولونيوس** بسيف **هاملت** ، فيعقد العزم على الانتقام من الأخير والتخلص منه ، ويقرر إرساله إلى إنجلترا مع زميليه **روزنكرانتز و جيلدنستيرن** ، ويرسل معه بخطاب سرى لملك إنجلترا يطلب فيه منه قتل **هاملت** لخطورته . وقبل رحيل **هاملت** إلى إنجلترا يقـابل **فـورتنبراس** ، أمير النرويج ، ويعلم منه أن مرامه هو اغتنام قطعة صغيرة من أرض بولندا ، فيوحى له هذا بمأساته ويعود إلى لوم نفسه لكثرة تردده وطول تدبره وعدم حسمه للأمور ، فيلقى بمونولوج مؤثر ينتهى بانتفاضة حماسية وبدعوة ذاتية لحث النفس على انجاز الثأر الدامى . وحين تعلم **أوفيليا** بمصرع والدها **بولونيوس** تفقد عقلها وتصبح فريسة لجنون فعلى ، وتتلاحق الأحداث ونحن نتابعها بأنفاس لاهثة : إذ يفد أخوها **ليارتيس** والثورة تملك عليه مشاعره عازماً على الانتقام من الملك **كلوديوس** ظناً منه أنه هو قاتل والده **بولونيـوس** . ولكن **كلوديوس** بدهائه يفلح فى تهدئة ثائرته وامتصاص غضبته ، إلى أن تدخل **أوفيليا** وهى مستغرقة فى هذيانها المحموم ، فيرى شقيقها أنها قد غدت بالفعل فريسة للجنون ، وهنا يوجه الماكر **كـلـوديـوس** غـضـبـة **ليارتيس** تجاه **هاملت** ، خاصة حينما نما إلى علمه أن الأخير لم يلق حتفه على يد ملك إنجلترا كما كان يأمل . ومن ثم يفكر كل من **كلوديوس وليـارتيس** فى خطة مـحكمـة للقضاء على **هاملت** ، عن طريق تنظيم مبارزة بين **ليارتيس و هاملت** بحيث يعمد الأول أثناءها إلى غمس طرف سيفه فى سم زعاف ، ثم يحاول أن يخدش به جسم **هـاملت** ليسرى فيه السم ويلقى حتفه ، فى الوقت الذى يكون فيه **كـلـوديوس** قد أعد لهاملت كأساً مترعة من الشراب المسموم ليجرعها ، وبذلك يضمن الإثنان كلاهما هلاك **هاملت** الحتمى . ويختم **شيكسبير** هذا الفصل بفاجعة موت **أوفيليا** غرقاً ، وذلك من أجل أن يؤجج ثورة الانتقام فى نفس **ليارتيس** ضد **هاملت** .

أما الفصل الخامس والأخير ، فهو مكون من مشهدين فقط ، نرى فى أولهما عـمليـة دفن **أوفـيليـا** حيث نسمع خلالها حواراً بين اثنين من حفارى القبور ، يشحنه المؤلف بتأملات فلسفية رصينة وكذا بعبارات فكاهية ساخرة ، وعندما ينضم إليهما هاملت يضفى على المشـهد – رغم طبـيعتـه الاستطرادية – حيوية دافقة بعباراته الزخرة بالتهكم من حفارى القبور والمشحونة بالفكر الفلسفى العميق عن طبيعة الموت.

ولكن حينما يعلم هاملت بموت **أوفيليا** الذى كان تالياً لجنونها يجزع أشد الجزع ، ويحس بحزن غامر يعتصر فؤاده وينبعث من أعماقه ، مما يقطع بأن حبه لها كان حباً صادقاً لا شبهة فيه ولا مراء ، وبأن كلماته الطائشة الموجهة لها لم تكن من قرارة قلبه وإن فاه بها لسانه .

ثم نعلم من حديث **هاملت** ، وهوراشيو فى المشهد الثانى بأمر الخطة المحكمة التى دبرها **هاملت** ، وأسفرت عن مصرع كل من **روزنكرانتز وجيلدنستيرن** ، وذلك بعد أن اكتشف محتويات خطاب الملك **كلوديوس** سالف الذكر ، بعدها تدور المبارزة التى دبر أمرها الملك **كلوديوس** والتى كان قطباها **ليارتيس وهاملت** ، ولكن الملكة **جرترود** تشرب – دون قصد منها – من الكأس المسموم الذى كان معداً لقتل **هاملت** رغم تحذير الملك **كلوديوس** لها من ارتشافه . كما يتم استبدال سيف **هاملت** بسيف **ليارتيس** بدون قصد ودون أن يفطن أحدهما لذلك ، ويجرح كل منهما زميله فيبدأ السم الزعاف فى السريان فى دمائهما . ويلاحظ **هاملت** قبل سريان السم فى جسده أن أمه الملكة تحتضر وأن لونها يشحب ، فيدرك حقيقة المكيدة التى دبرها الملك الآثم ، ويعرف من زميله **ليارتيس** بأمر السم القاتل الذى سوف يفتك به ، فيجبر الملك **كلوديوس** على تجرع كأس المشروب السام بكاملها .

وتنتهى المسرحية بجثث أبطالها ممددة على الأرض بعد أن فارقوا الحياة : الملك **كلوديوس** ، والملكة **جرترود** ، والأمير **هاملت** ، وصديقه **ليارتيس** . ومن قبل ذلك لقيت **أوفيليا** حتفها بعد أن جندل **هاملت** والدها **بولونيوس** بسيفه البتار ، فضلاً عن مصرع كل من **روزنكرانتز و جيلدنستيرن** ، بالإضافة إلى قتل الملك الراحل والد **هاملت** . وهكذا تزهق أرواح عديدة قبل عودة التوازن الذى أخلت به جريمة **كلوديوس** النكراء .

تحليل الشخصيات

هامــلت :

بالإضـافـة إلى مـا سـقناه آنفاً عند حديثنا عن تفسـيرات النقاد المتـعـددة عن شخصيـة **هـاملـت** ، يمكننا القول أن هاملت شاب يجمع داخله كثيراً من السمات التى تجعل منه شـخصيـة مركبـة ، كما أن المؤلف قد أضفى عليه كثيراً من المزايا التى تجعلنا ننجذب إليه رغم ما يبدو من تناقض ظاهر فى مسلكه : فهو شجاع مقدام ولكنه رقـيق حـالـم فى الوقت ذاته ، وهو ذكـى أريب ولكنـه بالـغ البـراءة والنقـاء ، وظـاهره ساكن هادىء عـادة ولكن داخله يفـور ويضطرم ويتأجج ، وهو بسيط متـواضع ولكنه يحمل بين جـوانحـه كماً من النبل لا مثيل له ، وهو مـثـقف ثقافة عـالية رفيعة ولكنه يعبر عن أفكاره ببساطة وتلقائية أخاذة .

إن مـا يعذب **هاملت** هو فكرته المثالية عن الحياة وعن مواصفات البشر بوجه عام ، وهى فكرة تكونت فى الغالب الأعم بفعل ثقافته العريضة واطلاعه المستمر : فهاملت يفزع وتستولى عليه الكآبة حينما يحس باختلال التوازن حوله ، وعندما يرى بعينيه انهيار القيم لدى الآخرين ، وحينما يشعر أن المعايير قد انقلبت رأساً على عقب. كـمـا أن **هـاملـت** لا ينتظر أن يهب شـخص آخر سواه لإعادة التوازن بعد الاختلال أو رأب الصدع بعد الانهيار ، لأنه يدرك تماماً أن هذا هو واجبه وحده ، بحكم تكوينه الفكرى ، وبحكم صلته الحميمة بوالده الراحل ، وبحكم المسئولية التى ألقاها بنفسه على كـاهله . **وهـاملـت** عقلانى بلا جدال ، غير أنه لا يتنكر لعواطفه أو يتنصل من مشاعره بناء على هذه العقلانية ، وذلك لأنه يعتقد أنه منتم للطبيعة ، ولأنه يرفض التلوث وينكر التلون ، سواء فى مسلك الاخرين أو فى مسلكه ذاته . كما أن فكر هاملت أقوى من فكر الآخرين ، نظراً لأنـه يمكنه من أن يلمس قلب الأشياء ويضع يده على جـوهرها ، وأن يصل فى يسـر إلى كنه الحـقـائق ولبـهـا دون التـوقف عند صـورها العارضة . ولكن طبيعة **هاملت** الميالة للتأمل والمحبة للعزلة تقيم سياجاً حول مضاء عزيمته ، وتكاد تشل حركته وتحد من إرادته عند اعتزامه تنفيذ الفعل .

ومع ذلك ، فـإن **هـاملـت** ليس صوفياً يستغرقه الوجد أو يؤدى به إلى فقدان القدرة على الإفصاح والتعبير ، بل عقلانى يستغرقه التفكير ويستهويه التأمل وتجذبه الصور العقلية المجردة وتشده المعرفة إليها شداً محسوساً ، غير أنها لا تفلح فى أن

تستبقيه ساكناً أو أن تجعله يركن إلى الدعة والخمول أو أن تمنعه من الفعالية ، لأنه سرعان ما ينحى باللائمة على طبيعته المستكينة ويزدرى تقاعسه ويتمرد على سلبيته، ويهب ثائراً مستحثاً ذاته كى تقدم على تنفيذ الفعل .

إن **هاملت** يعايش أزمته بكامل وعيه وتمام فكره ، ومن أجل ذلك أعتقد أن معاناته أشد من معاناة **أورستيس** الذى لم يعايش المشكلة سوى من خلال عاطفته ووجدانه ، والذى لم يقع صريعاً للتمزق بين العقل والعاطفة ؛ وحتى لو افترضنا أنه تعرض لهذا التمزق للحظة إلا أنه سرعان ما يرتد إلى انفعاله الذى يسوقه وحده حتماً إلى الانتقام . فنحن مع **هاملت** نطل من عل على أعماق نفسه التى تتعرض للتصارع، ولا نعثر على الفعل عنده إلا فى الأغوار قابعاً لا يريم ، ولكننا مع **أورستيس** نصطدم بالفعل – بمجرد أن نطل داخله – يكاد يتجسد على حافة ذاته فوق كل المشاعروالاعتبارات . وبذلك يصبح **شيكسبير** هو نقيض **شعراء الدراما الإغريقية** بوجه عام ، وذلك لأنه لايبغى مثلهم أن يضطلع بتصوير مظاهر العاطفة الجامحة ولا الأحاسيس الهادرة عند نموها أو تعاظمها داخل النفس البشرية ، بل يهدف فحسب إلى وصف منابع الإحساس الساكنة التى تنطلق منها العواطف الجياشة قبل أن تنفجر أو تنطلق من عقالها ؛ وكأنه يصور منابع الإحساس بوصفها بركاناً خامد السطح ولكن أعماقه متأججة . أما **شعراء التراجيديا الإغريق** فكأنهم يصفون بركاناً ثائراً بالفعل ، تتساقط منه الحمم ويفور منه الدخان وتنطلق من فوهته ألسنة اللهب إلى عنان السماء. شيكسبير إذن مهتم بوصف منابع الشعور ، **وشعراء التراجيديا الإغريق** مهتمون بوصف الفعل المتجسد على حافة الذات ، وهذا هو مكمن الفرق بينهما ، ولكن كليهما جدير بنيل الخلود والظفر بالقدح المعلى لصدق المعالجة وواقعية التعبير .

وحينما يلجأ **هاملت** إلى تصنع الجنون نحس أن حالته العقلية تمتزج مع حالته الشعورية امتزاجاً يجعل الفصل بينهما عسيراً ، وعلى حين نحس نحن كقراء أو كمشاهدين بفهمنا **لهاملت** وأفكاره حتى فى أشد حالات هذيانه ، تجد الشخصيات التى تتحدث معه على المسرح أو تحاوره صعوبة وعناء فى إدراك مغزى كلماته ، وإن كان **كلوديوس** هو الوحيد من بينها الذى اقترب من تشخيص يكاد يكون صحيحاً لحالته رغم عدم فهمه لتعبيراته . إن إحساسنا بالقدرة على فهم كلمات **هاملت** – رغم أنها أقرب للهذيان منها للكلام المترابط – يرجع إلى أنه يعبر عن حالته الشعورية بما يلائمها من ألفاظ ، قد تبدو غير مترابطة ولكنها فى واقع الأمر سليمة منطقياً .

ولكن ليس من المناسب أن نظن أن هاملت مـجنون لأنه يتـصنع الجنون ، فأقرب تشخيص لحالته هو أنه يرخى لمشاعره العنان لتنطلق على هواها دون أن يقيدها بأغلال الألفاظ المنطقية ، وبغير أن يصوغها داخل سجن وعيه العقلى . أما عن عاطفته تجاه **أوفيليا** فهى حب لاشك فيه ، حتى إذا سلمنا مع النقاد بالحيرة التى تستولى على المرء إزاء معاملته الفظة لها فى بعض الأحيان . فهذه الخشونة ليست أصيلة فى طبع هاملت ، كما أنها ليست معبرة بحال من الأحوال عن عاطفته الحقيقية، بل ربما كانت ستاراً يخفى خلفه مشاعر الحب الجارف الذى استولى عليه وملك عليه لبه . إن هاملت لايكره **أوفيليا** ولكنه انشغل عن حبها بقضية الانتقام الذى ملك عليه حواسه ، كما أنه ينزعج لكونها امرأة من نفس الجنس الذى صدم فيه بعدما رأى مارآه من سلوك والدته الشائن فى نظره . لقد كره هاملت الجحود واعتبره نوعًا من الخيانة ، وعمم هذا الاعتقاد على جميع من يتعامل معهم ، ولم يستثن منهم **أوفيليا** ، خاصة لأنها امرأة ؛ وفضلاً عن ذلك فقد ازداد ضيقه وتبرمه حينما أدرك أن الأخيرة مجرد أداة فى يد والدها اللئيم **بولونيـــوس** . وربما كانت رقتها المفرطة ووداعتها التى تفوق الحد سبباً مباشراً لدفع «هاملت» – وهو مانحس به أيضًا – إلى الإحساس بضعف شخصيتها وقلة حيلتها .

إن القضية التى يركز عليها شيكسبير فى المسرحية هى الانتقام وليست الحب ، ومن أجل ذلك فإن المؤلف لايجشم نفسه عناء التوقف كى يتعرض بالتفصيل لعاطفته تجاه **أوفيليا** ، أو ليصف أعراض الحب بينهما ويشرح مظاهره . ولكن ليس معنى غياب التركيز على العاطفة أن **أوفـيليـا** مجرد صورة باهتة فى إطار المسرحية ، إذ أن لها حضورها المؤثر وطابعها الشفاف ، بالإضافة إلى كونها ضحية بريئة لاختلال التوازن الناتج عن الحمق البشرى . لقد رسم شيكسبير شخصية هاملت بعناية فائقة كى يمكننا من الاطلاع على أعماقها ، ومن الوقوف على جوانبها المختلفة وعلى دوافع الفعل لديها ، وكذا على علاقاتها بالشخصيات الأخرى . ومن أجل ذلك فهو يصور لنا هاملت رفيقًا مع صديقه **هوراشيو** ، وزاخراً بمشاعر المحبة نحو **شبح والده** وعند تذكره له ، ولكنه فى الوقت ذاته يكبت مشاعر حبه لأوفيليا ويخفيها تحت ستار من الكلمات القاسية ... وهو عنيف لايرحم ولايتسامح مع **كلوديوس** أو مـع **بولونيـوس** ، كما أنه لايخفى مشاعر استيائه من **والدته** ، وينتهى الأمر به إلى أن يصبح فظاً غليظ القلب فى معاملته لها .

وقد يبدو لنا هاملت – فى بعض الأحيان – غارقاً فى التأمل ذاهلاً عما حوله ، ولكن هذا التأمل لايحول بينه وبين الاستنتاج الصحيح ، ولايمنعه من معرفة الاتجاه

الذى تسير فيه بالفعل تصرفات الآخرين : فهو يدرك بسهولة أن كلاً من **روزنكرانتز** و **جيلدنستيرن** موفدان للتجسس عليه ويتصرف معهما على هذا النحو ، وهو يشك فى فحوى الخطاب الذى بعث به **كلوديوس** إلى ملك إنجلترا ويعرف أنه كان على حق فى شكه حينما يقدم على فضه ، كما أنه يرتاب فى مسلك **بولونيوس** استناداً إلى خبث طويته وتثبت الأيام صحة ظنه ، ثم إنه يستنتج أن **أوفيليا** منساقة لتأثير والدها بسبب ضعف شخصيتها وتؤكد الوقائع صدق استنتاجه .

أما فيما يتعلق بتردد هاملت ونكوصه لفترة طويلة عن الفعل ، فقد أشرنا آنفًا إلى آراء النقاد بصدده ، ومع ذلك فهو ليس أمراً عسيراً على الفهم ، إذا ما أخذنا فى الاعتبار أن طبيعتنا الإنسانية المركبة التى زادتها الحضارة المتطورة تركيباً وتعقيداً قد جعلت من الصعب علينا أن نندفع لتنفيذ الفعل بمجرد اقتناعنا بوجوبه . ذلك أن ازدياد معرفتنا يمضى بنا إلى اتجاه مضاد للفاعلية ومناقض للمبادرة ، رغم محاولتنا إثبات اتصافنا بعكس ذلك ، ورغم أننا نتلمس المبررات للأسباب التى تقف وراء نقص فاعليتنا. ولقد ذكرنا فيما سبق أن الفيلسوف **نيتشه** قد صرح بأن **زيادة المعرفة تشل الرغبة فى أداء الفعل** ، لأن الفعل يقع فى دائرة الانفعالات وليس فى دائرة العقل ، وبالتالى فكلما زادت قوة العقل كلما قلت الرغبة فى الفعل . وبغض النظر عن مدى اقتناعنا برأى **نيتشه** أو بمدى صلاحيته للتطبيق على حالة هاملت بوجه خاص ، فمما لاشك فيه أن أفكارنا التصورية تمضى بنا فى طريق لايلتقى دائماً مع مجال التنفيذ أو تجسيد الفعل ، وأن هناك هوة فى معظم الأحيان بين الفكر النظرى وبين تطبيقاته ، وهى حالة ازدواجية فرضت نفسها علينا عبر مسيرة الحضارة ومازلنا خاضعين لها رغم محاولتنا نفيها بالمقولات وحدها . وفى تصورى أن زيادة المعرفة بالنسبة للإنسان المعاصر بمثابة سياج يحيط بالفعل ، أو سور يمنعه من الانفلات فى أية لحظة ، ويحول بينه وبين ارتياد التجربة .

لقد أدرك **شيكسبير** بعبقريته الدرامية أن الحضارة فى تقدمها تحمل معها بالضرورة اتجاهًا جديداً ومساراً مختلفًا للسلوك الإنسانى ، وأن هذا المسار قد يكون مخالفاً لفترة الدهشة التى دفعت أجدادنا لارتياد المجهول بفاعلية وحب للتجربة ، وهذا سر من أسرار خلود هذا الكاتب العبقرى بلاجدال .

أوفيليا :

رقيقة مثل النسمة شفافة مثل الخيال ، ولكنها لاتملك من الإرادة مايمكنها من التصرف بوحى من آرائها الخاصة أو بطريقة استقلالية تجعل فعلها نابعاً من ذاتها ،

فمنذ البداية نحس بسطوة والدها عليها وبتسلطه على عقلها ، كما نشعر كذلك بسيطرة شقيقها **ليارتيس** عليها . ومن السهل أن ندرك من خلال أحداث المسرحية أنها تحمل بين جوانحها عاطفة قوية نحو هاملت ، وهو الأمر الذى يفرق له كل من والدها وأخيها ، فيحذرانها من الانسياق لعاطفتها ومن الخضوع لإسار هاملت أو لإغرائه . ثم نستنتج منذ البداية أن حب هاملت لأوفيليا يسير فى طريق مسدود ، فلقد صار البطل – بعد فاجعته فى أبيه – يمقت جنس النساء برمته بسبب سخطه على والدته التى انساقت فى نظره وراء نزواتها ، ولم تحتمل أن تظل وفية لذكرى زوجها الراحل . ومن سوء حظ **أوفيليا** أن حبها لهاملت قد بزغ فى اللحظة ذاتها التى انشغل فيها عن العاطفة بالانتقام الذى ملك عليه حواسه كافة ، وكلما ازدادت **أوفيليا** اقترابا من هاملت كلما ازداد هو ابتعاداً وجفوة وكلما تملكه النفور ، وذلك لأنه من ناحية يرتاب فى مسلك والدها **بولونيوس** ، ولأنه من ناحية أخرى يتمثل فى شخصها صورة والدته الخاطئة كلما التقى بها .

أما الإهانات التى كان هاملت يوجهها لأوفيليا تحت ستار جنونه المصطنع ، فلم تكن إهانات موجهة إلى شخصها بقدر ماهى موجهة للصفات التى يمقتها هاملت فى جنس النساء برمته . ونحن لانتفق مع النقاد الذين أنكروا وجود عاطفة حب بين هاملت و **أوفيليا** بناءً على غرابة تصرفاته معها ، أو بسبب قسوته عليها وتكرار إهاناته لها ، فالأرجح فى نظرنا أنه كان يخفى عاطفة عارمة خلف هذه التصرفات الغريبة ، كما أنه لايمكن لإنسان أن يكره رقة أوفيليا البالغة إلا لو كان مجرداً من المشاعر متحجر القلب متبلد الإحساس .

وأوفيليا تلقى حتفها فى خاتمة المطاف بعد فجيعتها فى موت والدها بولونيوس الذى سعى لحتفه بظلفه وراح ضحية فضوله وخبث طويته . ولم تحتمل الفتاة الرقيقة وطأة هذه الكارثة المزدوجة ولم تتقبل نفسها الملائكية أن يموت والدها بسيف حبيبها، فانتهى بها الأمر إلى الجنون الفعلى ، حيث إنها فقدت فى وقت واحد كل من تحبهم: والدها الذى لقى مصرعه ، وحبيبها الذى تدل كل الظواهر على أنه قد جن ، وأخاها الذى سافر إلى إنجلترا ولم تعد تدرى عنه شيئاً . إن جنون **أوفيليا** الحقيقى ينتهى بها إلى تدمير ذاتها وانتحارها ، وهو جنون يقف على طرفى نقيض دراميًا من جنون هاملت المصطنع الذى يمكنه من تنفيذ انتقامه قبل أن يلقى مصيره .

وحينما يصل نبأ موت **أوفيليا** إلى هاملت تقهره عاطفته الصادقة نحوها ، وهى عاطفة طالما كبتها وناضل طويلاً ضدها رغم صدقها ، فيحس بالكارثة لفاجعة فقدها،

ويعترف بأن حبه لها يفوق حب العالمين والبشر أجمعين أضعافاً مضاعفة . إن هاملت يحس أن مـوت **أوفيليـا** خسارة محققة بكل المقاييس ، لأنها تجسد الطهر والنقاء فى عالم يموج بالخداع والكذب والظلم ، ولأنها تمثل الشفافية التى طالما انطوت عليها نفسه ، وتمنى وجودها فى عالم اختل فيه التوازن وانقلبت الموازين .

كلوديوس :

عدو هاملت اللدود : فهو الذى صب السم الزعاف فى أذن والده الراحل ، وهو الذى اغتصب العرش والمملكة واستحوذ على الملكة الأم ، وهو الذى طفق يدبر المؤامرة تلو المؤامرة للإطاحة بهاملت وقتله ، لأن الخوف الغريزى داخله جعله يستشعر الخطر الداهم من ناحيته . ولقد أتقن شيكسبير بناء شخصية **كلوديوس** بحيث جعلنا منذ البداية وحتى النهاية ننفر من تصرفاته ونكرهه تبعاً لكره هاملت له ، فرغم تلطفه فى القول ورغم منطقية أفكاره وترتيبها ورغم نبل تعبيراته ، إلا أن ظاهره يشى دوماً بما يعتمل فى باطنه من حقد وشر . ولأن شيكسبير أبعد مايكون عن جعل سلوك شخصياته يسير فى اتجاه واحد ، فهو لايفتأ ينتهز الفرصة لكى يبين لنا أن هذا الشرير ذاته لايخلو من صفات نبيلة أو من لحظات سامية ، يستشعرها حينما يخلو إلى نفسه أو حينما يغدو فريسة لوخزات الضمير المؤلمة .

ورغم قـوة **كـلـوديـوس** وسطوته إلا أنه متآمر يلجأ لتدبير المكائد وحياكة الدسائس، وهو لايواجه خصمه لأن إحساسه بإثمه يطغى على شعوره بقوته . ومن أجل ذلك فإن هاملت يتفوق فكرياً ونفسيًا على غريمه **كـلـوديـوس** ثم يتـمكن من الانتصار عليه فى النهاية ومن تدميره ، لأن الأول يستند إلى طهارته الخلقية وإلى قوة الحق التى لايمكن قهرها . إن كل الخطط الآثمة التى دبرها **كلوديوس** ضد هاملت تبوء بالفشل وترتد إلى نحره ، حيث إن خبث طويته يتكسر على صفحة هاملت النقية وحدة ذهنه الفطرية . وحتى عندما تنجح خطة المبارزة ويصاب هاملت بجرح مميت، فإنه يستمد من إرادته قوة ويصرع غريمه ويزهق روحه قبل أن يتمكن السم الزعاف من السريان فى جسده .

إن **هاملت** ينفذ انتقامه فى صمت وتؤدة ، ولكنه لايتمكن من تحقيقه بالكامل إلا بدمار ذاته وعبر طريق مفروش بجثث أعدائه وأحبائه على السواء ، ولذا فإن انتقامه يمكن أن يعتبر بمثابة كارثة من كوارث الطبيعة التى لاتفرق عندما تحل بين الأبرياء والآثمين . أمـا **كـلـوديـوس** فهو رمز للشر الموجود حولنا فى الطبيعة والذى

نحس به يموج داخلنا بعنف أو يفور فى أعماقنا حيناً من الوقت ، والذى يطفو على السطح كلما ضعفت سيطرتنا على نوازعنا العنيفة أو تراخت قبضتنا على دوافع الإثم التى تتربص بنا آناء الليل وأطراف النهار ؛ إنه الشر الذى يجوز لنا اعتباره حتمية من حتميات النواميس الكونية التى نخضع لها كموجودات فى هذا الكون الشاسع .

إن الشر عند شيكسبير لايأتى من خارجنا بل هو قابع بين جوانحنا لايريم عنها حولاً ، والشر عنده يتولد من الخير كما يتوالد النقيض من نقيضه ومثلما يتولد الفساد من النقاء : فأشعة الشمس فى رأيه تولد الفساد فى جثة الإنسان الميت وتؤدى بها إلى التعفن والتحلل ، رغم أن هذه الأشعة طاهرة فى ذاتها ومن وظائفها أن تطهر ماهى مسلطة عليه . ولقد عثرت عند الناقد الشهير **لونجينوس** Longinus فى كتابه **عن الأسلوب الرفيع** Peri Hypsous = On the Sublime على عبارة تحتوى على معنى مماثل لهذا ، وهى : «**الحق أن مثالبنا تنبع فى مجملها من نفس المصدر الذى تنبثق منه فضائلنا**» . وأعتقد أن شيكسبير قد مضى بهذه الفكرة قدمًا وأوضحها بمهارة داخل مسرحية هاملت ، حيث بين أن أشعة الشمس الطاهرة هى ذاتها التى تبعث العفن فى الجثة الميتة ، رغم أنها أشعة تطرد الدنس وتنقى وتميت الجراثيم . وحينما يموت **كلوديوس** فى النهاية بنفس السلاح الذى أعده لقتل هاملت ، فإن الشر يموت معه كما يعود الإتزان إلى العالم المختل ، ليبدأ عهد جديد يقوم على النقاء وعلى المصالحة المؤسسة على العدل والوئام والهارمونية .

جرترود :

هى والدة هاملت التى كانت تكن لوالده الراحل حبًا لامثيل له ، ولكنها بعد فترة قصيرة من موته ترتضى الزواج من أخيه **كلوديوس** دون أدنى اكتراث لذكرى الرجل الذى رحل متناسية ذكرى حبها الأسطورى له ؛ ولقد حزّ مسلكها هذا فى نفس هاملت وكان سببًا فى اكتئابه الدائم وجنوحه إلى الانزواء والصمت . غير أننا لانستطيع – استناداً إلى الحبكة المسرحية وحدها – أن نعتبر جرترود خاطئة لمجرد زواجها من **كلوديوس** : فشيكسبير لايدينها كما أدان **آيسخيلوس** بطلته **كليتمنسترا** وجعل منها عشيقة **لآيجيسثوس** وشريكة له فى الجريمة ، فضلاً عن أن شبح الملك المقتول يحول بين هاملت وبين الانتقام منها طالباً منه تركها لوخزات ضميرها .

وفى تصورى أن التوفيق قد حالف شيكسبير – خلافاً لرأى الناقد **ت.س. إليوت** – حينما حصر الإثم فى شخصية **كلوديوس** وأزاح التورط فى الجرم عن كاهل

جـروترد، وبالتالى فقد غدت **جـروترد** شريكاً صامتاً – لو جاز هذا القول – حيث إنها لاتدرى شيئاً عن جريمة القتل التى حدثت . ولكن جريرتها – فى نظر ابنها هاملت – هى أنها قد استسلمت بصورة مزرية لإغراء **كلوديوس** وأسلمت له كل مقاديرها ، مع أنه لايدانى قلامه ظفر من زوجها الراحل . ولكن عندما أقدم هاملت على لومها وتعنيفها بقارص كلامه ، ظهر له شبح والده المقتول ليمنعه من إيذائها ، وليطلب منه أن يقصر انتقامه على الآثم الحقيقى دون سواه .

وعلى أية حال فإن الملكة **جـــروترد** مذنبة ، ولكن من حيث إنها خلقت بتصرفاتها هوة فصلت بينها وبين ابنها هاملت ، ومن حيث إنها عجزت عن التقرب إليه ولم تحاول أن تفهمه لتكسبه إلى صفها ؛ وحتى حينما حاولت الاقتراب منه – فى خاتمة المطاف – فشلت فى التفاهم معه لأنها كانت منساقة بكليتها إلى ما اعتبره هاملت نزوة جامحة غررت بها . لقد خان التوفيق **جـروترد** ففشلت فى تفهم دوافع هاملت ، وفى خلق جسور من الثقة والتعاطف بينها وبينه ، وبالتالى فقد أدى هذا لابتعاده عنها وشعوره بالاشمئزاز من تصرفاتها ، كما أدى به إلى أن يحملها وزراً لم تكن فى حقيقة الأمر مسئولة عنه . ولكن هاملت تأكد من براءتها بعد العرض المسرحى الذى أعد له عدته ودبره ، إذ لم يعترها شئ من الأعراض التى انتابت **كلـوديـوس** . وبناءً على ذلك التيقن لم يكن لومه لها سوى رغبة منه فى دفعها إلى الشعور بإثم **كلوديوس** ، والإحساس بأن استمرارها فى الارتباط به هو – فى حد ذاته – بمثابة قبول لهذا الإثم .

وفى داخل هذا الإطار يكون موت الملكة **جـروترد** الذى تم بدون قصد موازياً لخطيئتها التى تمت أيضاً بدون قصد : ذلك أنها شربت من كأس به شراب مسموم لم يكن معداً لها ، وراحت ضحية لارتباطها بالشر المتجسد فى شخص **كلوديوس** . وكأن مؤلفنا شيكسبير أراد بهذه النهاية أن يرحمها من الإطلاع على الحقيقة المؤلمة التى كان لابد لها من مواجهتها ، وأعفاها من رؤية فلذة كبدها وهو يلاقى منيته ، لو أنها ظلت على قيد الحياة بعد مصرع ولدها هاملت .

بولونيوس :

تجسيد للمكر الذى يغرر بصاحبه وللفضول الذى يورد من يتصف به موارد التهلكة ، وتصوير للنفس التى انطوت جوانحها على اللؤم والخبث : فهو يعتقد فى قرارة نفسه أنه وحده الذكى الأريب ، ويفترض أن ذكاءه يفوق ذكاء الآخرين

بمراحل، لذلك فقد جاءت نهايته بمثابة نتيجة حتمية لانحراف مسلكه وسوء ظنه ، حيث إن الفضول الذى لاحد لها ينتهى حتماً بصاحبه إلى نهاية لم يك قط يفكر فيها . وقديماً قال المشرع والحكيم **صولون** Solôn فى إحدى قصائده : **إن من يظن أنه وحده الذكى الأريب ، وأن جاره عاطل عن المعرفة لأحمق مافى ذلك شك ، لأن الله وهب لكل إنسان عقلاً مثلما وهب لسواه** .. وورد فى القرآن الكريم : «وَلَا تَقْفُ مَا لَيْسَ لَكَ بِهِ عِلْمٌ إِنَّ السَّمْعَ وَالْبَصَرَ وَالْفُؤَادَ كُلُّ أُوْلَئِكَ كَانَ عَنْهُ مَسْؤُولاً» (سورة الإسراء ، 36) .

ومما ينهض دليلاً على إحساس **بولونيوس** الكاذب بتفوقه الفكرى على الآخرين، تلك النصائح المنمقة التى طفق يرددها على مسامع ابنه **ليارتيس** قبل سفر الأخير إلى إنجلترا ، غير أن طبيعة **بولونيوس** الملتوية قد حدت به إلى عدم الاكتفاء بتوجيه النصح ، فأرسل فى أعقاب ابنه بمن يتجسس عليه ويرصد حركاته وسكناته . كما أن هذا الإحساس بالتفوق الفكرى الكاذب يتجلى كذلك فى سرعة تشخيصه للعوارض التى ألمت بهاملت على أنها اختلال عقلى من أثر تباريح العشق الذى ملك عليه لبه . ولقد ظل **بولونيوس** يؤكد هذا الرأى على مسمع من **كلوديوس** حتى اقتنع به الأخير مؤقتاً ، كما أن **بولونيوس** ظل يسير وراء هذا الاستنتاج الخاطئ حتى تسبب فى جعله يلقى مصرعه على يد هاملت المرتاب فى شأنه .

ورغم مايعتمل داخل نفس **بولونيوس** من خبث فى الطوية ولؤم فى السجايا وادعاء للفهم وسوء ظن ، إلا أنه – مثله فى ذلك مثل باقى شخصيات شيكسبير – لايخلو من مظاهر السمو ولا من أمارات النبل ، فأقواله تتسم – فى شطر غير قليل منها – بالحكمة والعمق ، ومشاعره تجاه أبنائه تزخر بالحب الجارف . ومن أجل هذا الحب البادى للعيان تجن **أوفيليا** وتجزع أشد الجزع حينما يصلها نبأ موته ، ويندفع **ليارتيس** كالمجنون لينتقم انتقاماً مروعاً ممن صرعه وجندله .

هوارشيو :

وهو الشخصية الوحيدة التى ركز فيها شيكسبير – رغم أنه نادراً مايفعل ذلك – على جانب واحد فقط يتمثل فى النبل الواضح والإخلاص الفائق بغير حدود ، فهو الصديق الوفى المخلص الذى أحبه هاملت من أعماقه ، وجعله الأمين على سره ، والذى رفض بشدة أن يموت لموته – رغم أن **هوراشيو** كان يتوق إلى ذلك توقاً عارماً – وذلك حتى يروى للناس قصة مأساته . وهذه الصفات النبيلة تذكرنا بمواصفات شخصية **بيلاديس** Pyladês ، رفيق **أورستيس** وصفيه الأمين فى التراجيديا الإغريقية .

ترى هل كانت شخصية **بيلاديس** تحت نظر شيكسبير وهو يؤلف مسرحية **هاملت** ؟ وهل تأثر بمواصفاتها عند رسم شخصية هوراشيو ؟ من يدرى ! .

ورغم اللحظات المحدودة التى ظهر فيها **هوراشيو** على مسرح الأحداث ، إلا أن حضوره كان حضوراً دافئًا يمنحنا إحساسًا بالتوازن بعد الاختلال ، وبالراحة بعد التوتر، وبالثقة بعد الخداع . فهو يجسد عنصر الخير الذى يسرى فى أعماق هاملت ، ويمثل الطهارة التى تمسك بها الأخير والنقاء الذى طالمه حلم به وهفا إليه .

الشخصيات الثانوية :

أما باقى الشخصيات المسرحية فقد جاء رسمها على نحو مطابق لدورها داخل البناء الدرامى ، بدءاً بالشبح الذى يحرك بظهوره الأحداث ويمضى قدمًا بالدراما إلى تصاعدها ، وانتهاءً بحفار القبور الذى يبدو أن ظهوره – لدى بعض النقاد – لايقدم الكثير مما يخدم الفعل الدرامى ، والذى يرى البعض الآخر من النقاد أن كلماته – رغم طرافتها – لاتخرج عن كونها شقشقة لفظية تثير البسمة أكثر من إثارتها للاهتمام.

ومن بين الشخصيات الثانوية نجد **ليارتيس** ، شقيق **أوفيليا** ، ذلك الشاب النبيل فى مشاعر حبه تجاه أفراد أسرته ، والمندفع بلاتحفظ ولاروية للفتك بمن يعتقد أنهم أعداؤه . ولدينا كذلك الشابان **روزنكرانتز** و **جيلدنستيرن** اللذان يشبهان **بولونيوس** فى اللؤم والقدرة على التمويه ، ولكن هذا المسلك من جانبهما لايرجع إلى سمات متأصلة فى طبيعتهما ، بقدر مايعود إلى إخلاصهما الفائق لمولاهما الملك **كلوديوس** ولطاعتهما العمياء لأوامره . غير أن نهايتهما الدامية تعزى إلى تنكرهما فى نذالة لروابط الزمالة التى جمعتها منذ البدء بهاملت .

ولدينا أيضًا **فورتنبراس** الذى يمكن اعتباره جزءاً من الأحداث أكثر من كونه شخصية درامية ذات إرادة مستقلة . ولدينا فى نهاية المطاف **أوزريك** فتى البلاط المتقعر ، الذى يثير الشخرية بتشدقه بالألفاظ الطنانة والكلمات الرنانة ، مما يدفع **هاملت** إلى التهكم عليه بغير مواربة . وربما كان قصد **شيكسبير** من وراء إظهاره فى المسرحية هو أن يبدى – من خلال شخصيته – وجهة نظره الرامية إلى السخرية من أساليب الحديث المتقعرة السائدة فى القصور آنذاك ، وإلى التندر على جمودها وتكلفها الممقوت .

الفصل السابع

المذهب الرومانسى الجديد

بدأت الثورة الشاملة على المذهب الكلاسى بشقيه القديم والجديد فى منتصف القرن الثامن عشر وبالتحديد منذ عام 1750 ، وتواكبت هذه الثورة مع ظهور رسالة «**جان جاك روسو**» التى ينادى فيها بالارتداد إلى أحضان الطبيعة والثورة على جميع القيود والتقاليد التى تكبل الروح الإنسانية ؛ ولقد عاد «**روسو**» لتأكيد وجهة نظره هذه فى كتابه «**الاعترافات**» الذى لاقى عند نشره رواجاً منقطع النظير . ورغم ذلك فقد ظل المسرح الفرنسى يرسف فى أغلال الكلاسية التى أصابته بالجمود ، إلى أن شرع كل من «**ألكسندر ديماس الأب**» و «**ألفريد دى فينيى**» فى تأليف مسرحيات ذات صبغة رومانسية فى أوائل القرن التاسع عشر ، الأمر الذى عرضهما لهجوم ضارٍ من جانب المتهوسين وغلاة المدافعين عن الكلاسية.

ومنذ ذلك الوقت بدأت رياح الرومانسية تهب بكل قوة على المعقل الأخير للكلاسية فى فرنسا وأمكنها بسهولة أن تغزو كافة الميادين ، فغزت فى البداية الشعر والقصة والرواية ، ثم طفقت تتسلل إلى المسرح بخطوات متعثرة اقتفت فيها خطى الرومانسية المبكرة التى أرسى دعائمها «**شيكسبير**» . وكان أول من أعطى دفعة قوية للرومانسية الجديدة فى المسرح الفرنسى هو الشاعر الكبير «**ڤيكتور هيجو**» الذى يعتبره النقاد ممثلاً للمذهب الرومانسى الحديث . وكانت باكورة أعماله فى هذا الصدد مسرحية بعنوان «**كرومويل**» (1827) . وترجع أهمية هذه المسرحية إلى أن «**ڤيكتور هيجو**» صدرها بفصل مسهب عن اتجاهات المذهب الرومانسى ، وهو ما أثار ضجة عنيفة فى أوساط الأدب بفرنسا وفى كثير من الدول الأوروبية . وكذلك لاقت مسرحيته «**هرنانى**» (1830) نجاحاً مذهلاً واستقبلتها الجماهير استقبالاً منقطع النظير ، واعتبرها النقاد آنذاك نصراً ساحقاً للرومانسية على الكلاسية .

أما فى ألمانيا ، فقد وجدت الرومانسية الجديدة تأييداً ونصراً مؤزراً فى شخص رائدها الأول الشاعر «**كلايست**» Kleist ، ولكن بداياتها فى ذلك البلد ترجع إلى أعمال مبكرة ألفها شعراء ألمانيا العظام : «**ليسنج**» «**وجيته**» و «**شيلر**» ، وهى أعمال دأب

النقاد تصنيف معظمها تحت إطار المذهب الكلاسى ، ولكنها فى حقيقة الأمر تزخر بعناصر رومانسية لايمكن تجاهلها . ويمكن القول بأن مسرحيات هؤلاء الكتاب الثلاثة ذات إطار كلاسى وموضوع زاخر بالروح الرومانسية التى تشبه إلى حد كبير روح مسرحيات «**شيكسبير**» . ولقد وجدت الروح الرومانسية ميداناً فسيحاً لها فى مجال الأوبرا ، حيث ظهرت الاتجاهات الرومانسية بوضوح فى أعمال «**ڤيبر**» Weber و«**شوبيرت**» Schubert و «**شومان**» ؛ أما ڤاجنر العظيم فينتمى إلى مايعرف باسم «**حركة مابعد الرومانسية**» .

ومن الغريب أن إنجلترا التى أنجبت «**شيكسبير**» العظيم لم يكن فى وسعها أن تسهم فى المد الرومانسى ، أو أن تثرى الرومانسية بصورة تستحق الذكر ، إذ فشل معظم أدبائها الرومانسيين فى مجال المسرح رغم تفوقهم الملحوظ فى ميدانى الشعر والقصة، حيث لمع كل من «**اللورد بايرون**» والشاعر المتألق «**شيلى**» . وبذلك فإن الرومانسية الجديدة تدين لأوروبا بأكثر مما تدين لإنجلترا .

خصائص المسرح الرومانسى الجديد :

كانت المسرحيات الرومانسية المبكرة تمتاز بالعمق الشديد والأصالة الواضحة فى عرض ماتجيش به نفس الفرد من عواطف وآلام ، ويبدو هذا جليًا فى مآسى «**شيكسبير**» الإنجليزى و «**كالدرون**» الإسبانى ، وكذلك فى مسرحيات كل من «**جيته**» و «**شيلر**» فى ألمانيا . وكانت هذه المسرحيات الرومانسية المبكرة تتميز أيضاً بما يسودها من جلال البطولة والنبل والسمو والرفعة دون تكلف أو سطحية ، فنحن فى مسرحيات «**شيكسبير**» نكون نهباً لمشاعر الخوف والشفقة التى ألمح إليها الناقد «**أرسطو**» ، ونحس دوماً بمعقولية الصراع وواقعية دوافعه .

ولكننا على العكس من ذلك نلاحظ فى المسرحيات الرومانسية الجديدة سطحية واضحة فى تصوير العواطف الإنسانية ، ومبالغة مستهجنة فى عرض الدوافع والمبررات التى تكمن خلف سلوك الشخصيات الدرامية وتصرفاتها . ففى مسرحية «**هرنانى**» «**ڤيكتور هيجو**» – على سبيل المثال – ندهش لتفاهة الأسباب التى يتحمل الأبطال الآلام فى سبيلها ، ناهيك عن تفاهة هذه الآلام نفسها ، حيث إنها آلام مادية محسوسة ومحدودة لايجدر أن يضطرب لها الفؤاد أو تشقى بسببها النفس . فكيف نتقبل كمشاهدين أن يتدله عم عجوز يربو عمره على الستين عاماً فى حب ابنة أخيه الشابة التى لايتجاوز عمرها العشرين ربيعًا ؟ ومما يدعو إلى السخرية أن ينافس هذا

العجوز على حب الفتاة فارس إسبانيا الأول وبطلها المغوار ! أما ثالثة الأثافى فهى أن يقع «**الدون كارلوس**» ، ملك إسبانيا والمرشح للجلوس على عرش إمبراطورية «**شارلمان**»، فى حب الفتاة ذاتها ! ولايتورع هذا الملك – فى سبيل الظفر بمحبوبته – عن ارتكاب حماقات يأنف الصبية من ارتكابها ، فضلاً عن كونه لايأبه حينما يعرف أن فتاته تحب غيره وتفضله عليه . أما الفتاة المحظوظة التى يتهافت عليها كل هؤلاء العظماء الثلاثة ، فلاتلقى بالاً لغرام أى منهم ، بل تنبذهم جميعًا وتفضل عليهم أفاقًا شريداً من الثوار الذين شقوا عصا الطاعة على مليكهم .

المسرحية الرومانسية الجديدة إذن تزخر بسلسلة طويلة من المواقف المفتعلة ومن التصرفات التى تتسم بالمغالاة والمبالغة ، ولاتحتوى على دافع معقول واحد يجعلنا نحترم نبل شخصياتها أو يحدو بنا إلى الاقتناع بعظمتهم . ورغم نجاح العرض المسرحى وجاذبيته بالنسبة للجمهور ، فإن المسرحيات الرومانسية الجديدة التى على غرار «**هرنانى**» تفشل فى أن تترك أثراً فى النفس يدانى عشر المقدار الذى تتركه فيها مسرحيات «**شيكسبير**» . فالمتعة التى تدغدغ الحواس وتبهر أبصار المشاهدين قبل عقولهم لاتدوم طويلاً بعد انقضاء العرض المسرحى ، لأنها لاتمتد إلى الفكر ولاتخضع لمقاييس المنطق ومعايير العقل بل تنهار أمام الفحص والتمحيص .

ورغم تسليمنا بهذه العيوب الواضحة التى تتصف بها المسرحيات الرومانسية الجديدة ، إلا أنها مسرحيات تمتاز بالحماس الشديد فى عرض القضايا والمشاكل ، وبالحيوية الدافقة التى تسرى فى الشخصيات الدرامية . إذ كان لزامًا على المسرح الرومانسى أن يفر فراراً من الجمود الذى سيطر على المذهب الكلاسى الجديد ، وأن يبعث الحياة فى الدراما من جديد . لقد فتحت الرومانسية آفاقًا رحبة وأوجدت مجالات خصبة استمد فيها الكتاب موضوعات جديدة غير مطروقة أثروا بها الدراما . وكان من نتيجة ذلك أن حلت العاطفة القوية محل البرود الكلاسى ، وأصبحت اليد العليا فى المسرح لعواطف البشر لا لقوانين الكون ونواميس الطبيعة ، وبالتالى فقد نفثت الرومانسية روحًا جديدة فى المسرح ، وأذكت نار الدراما بعد أن كادت تخبو وتخمد ، وجعلت الجماهير تتفاعل من جديد مع معطيات العرض المسرحى .

انتشار المسرح الرومانسى فى أوروبا

منذ نشأة الحركة الرومانسية إبان القرن الثامن عشر وهى ترفع شعار التخلص بطريقة أو بأخرى من الأسلوب الكلاسى الذى نضب معينه – فى نظر الرومانسيين – ولم يعد يلهم كتاب المسرح بمؤلفات جديدة ذات قيمة فنية عالية . ففى العصور القديمة كانت الكلاسية تهتم فى المقام الأول بتصوير نماذج سلوكية خاصة ، وبعرض الحقائق عن طريق كشف السمات المشتركة بين الأشياء ذات الطبيعة المماثلة ، كما كان الفنان الكلاسى يحاول قدر طاقته تجنب الانزلاق إلى عرض التفاصيل الصغيرة ويسعى إلى البساطة المتناهية ؛ وكشاهد على هذه الخصائص فإن مسرحيات «سوفوكليس» تعد أسمى ما أنتجته القريحة الكلاسية .

ولكن العيوب التى شانت المذهب الكلاسى الجديد كان سببها القوانين المتزمتة والقواعد الشكلية التى وضعها نقاد يتسمون بضيق الأفق والافتقار إلى الخيال الرحب ، الأمر الذى أصاب المذهب الكلاسى الجديد بالعقم والجمود . ومن الواضح أن الفنان الرومانسى – فى سعيه وراء أسلوب جديد للكتابة – كان عليه أن يطرح جانباً كل القوانين الشكلية المتزمتة ، وأن يبتعد عن البساطة المتناهية ، وأن يعتمد على أفكاره الذاتية ، وعلى توافر مزايا خاصة فى الموضوع الذى يعالجه وفى الأفكار التى يقوم بطرحها .

ولقد ظهر فى البداية انقسام واضح فى صفوف الرومانسيين أدى إلى نمو اتجاهين متمايزين :

– يهتم الأول منهما بعرض التفاصيل والتركيز على شرائح من حياة البشر قائمة بذاتها، ولقد أدى هذا الاتجاه فيما بعد إلى ظهور «**المذهب الطبيعى**» Naturalism.

– أما الثانى فيسعى وراء التعبير عن الحقيقة المادية عن طريق استلهام عالم التخيل الذاتى (= الرومانسى الصرف) ؛ ولقد أدى هذا الاتجاه إلى ظهور «**المذهب الرومانسى الجديد**» الذى ساد خلال القرن التاسع عشر .

ويتضح هذان الاتجاهان المتمايزان فى مؤلفات الشاعر الواقعى «**جراب**» Grabbe والشاعر الخيالى الملهم «**بليك**» Blake ، فرغم أن كلا منهما يحارب

الأسلوب الكلاسى كعدو تقليدى ، إلا أنهما اختلفا فى الاتجاهات الفنية التى تميز منطلقات أحدهما عن الآخر . ويكاد هذان الاتجاهان يتعادلان فى الأهمية بالنسبة إلى تطوير المسرح إبان القرن التاسع عشر ، ومع ذلك فقد كاد الاتجاه الرومانسى الصرف يطغى تماماً على الاتجاه الواقعى فى مؤلفات العصر . إذ بدأ القرن التاسع عشر بموجة عارمة كاسحة من القوطية Gothism التى هى نقيض الكلاسية فى الفن والثقافة ، وهى موجة أثرت أبلغ التأثير فى الأوبرا والمسرحية الشعرية والتراجيديا الشعرية ، إلى جانب تأثيرها فى الفن المعمارى . ثم تلت تلك الفترة موجة من الواقعية أخذت تستجمع قواها تدريجياً ، لتتمكن فى نهاية الأمر من الانتصار على النزعة الرومانسية الصرف والاتجاه القائم على الخيال .

ولقد كان للتغيرات الاجتماعية الحاسمة – وهى عديدة فى هذا القرن – دور فعال فى هذا التطور ، إذ بدأت إرهاصات عصر ثورى تحررى وجد فى المسرح ضالته النشودة ، بعد أن طفت على السطح طبقات اجتماعية جديدة كانت من قبل نسياً منسياً . وكان معنى هذا بالنسبة للمسرح جمهوراً أعرض وحرية أوفر ، وأصبحت مشاهدة المسرح بمثابة حق للجماهير بعد أن كانت من قبل ترفاً أو حكراً على صفوة القوم وعلية المجتمع .

المسرح الرومانسى فى إنجلترا :

مما يبعث على الدهشة أن الشعراء الإنجليز – الذين أنجبت بلادهم «**شيكسبير**» العظيم إبان القرن السادس عشر – لم ينجحوا فى تأليف مسرحية رومانسية ممتازة تضارع مسرحيات ذلك العملاق الشهير ، رغم المحاولات التى قام بها «وليم **ووردزورث**» William Wordsworth ، «**وكوليردج**» Goleridge ، واللورد «**بايرون**» Byron الذى ألف مسرحية «**مانفرد**» Manfred ، و «**جون كيتس**» John Keats الذى ألف مسرحية «**أوتو العظيم**» Otho the Great (1819) ، و«**شيلى**» Shelley الذى ألف مسرحيتى «**بروميثيوس طليقاً**» و «**شينشى**» Cenci (1818) .

ومن بين الأسباب التى أدت لإخفاق كتاب المسرح الإنجليزى فى تأليف مسرحية رومانسية ممتازة – فى تلك الآونة – الهوة الكبيرة التى كانت قائمة آنذاك بين الشعراء وبين المسرح ، إذ كان هؤلاء الشعراء يميلون إلى العزلة والوحدة ويحبون الابتعاد عن غالبية الجماهير ، التى كانت فى نظرهم خشنة الطبع ممجوجة الذوق . ..ان هؤلاء الشعراء الرومانسيين مرهفو الحس وذوى مشاعر رقيقة ويميلون إلى ..نطوائية ، فأدى هذا إلى وجود انفصال بين كتاب المسرح وبين جماهير النظارة .

وهناك عـامل آخـر لايقل فى أهمـيتـه عن العـامل السـابق ، وهو أن الشـعـراء الرومانسيين فى إنجلترا قد انغمسوا حتى الثمالة فى تقليد أسلوب «**شيكسبير**» ومحاكاة طريقته – وهو أمر متوقع لاندهش له – إلا أنهم بالغوا فى ذلك مبالغة ممقوتة ، فحتى بافتراض نجاحهم فى محاكاة أعمال «**شيكسبير**» ، فسوف يبدو أسلوبهم المنقول أبعد ما يكون عن ملاءمة المتغيرات التى استجدت خلال القرن التاسع عشر . لقد عاش هؤلاء الشعراء الرومانسيون تحت عبء وجود عملاق جبار عجزوا عن منافسته ، فمما بالنا بالتفوق عليه . ومما هو جدير بالذكر أن قصائد الشعر الرومانسى التى أبدعتها قـرائح كل من «**ووردزورث**» **واللورد** «**بايرون**» و «**كيتس**» و «**شيلى**» هو وحـدها التى لاقت رواجـاً كبـيـراً وازدهاراً منقطع النظير فى إنجلتـرا ، على حين لم يقـيض الله للمسرح شاعراً عظيماً عالى الكعب ينفث فيه روحاً جديدة أو يحييه بعد الموات .

بروميثيوس طليقاً للشاعر شيللى :

تقوم هذه المسرحية على فكرة طرحها الشاعر فى عبارة على لسان بطلها «**بروميـثيـوس**» ، وهـى : «**القوة المطلقة خطيئة**» . وهى تدور حـول تنصيب الإله «**جوبيتر**» حاكماً على عرش «**الأوليمبوس**» وإخضاعة الأرباب الآخرين كافة لسلطانه المطلق . ويرضخ جميع الأرباب لسلطته فيما عدا رب واحد هو «**بروميـثيـوس**» ، التيتان الذكى الأريب الذى كان صديقاً للبشر ومحباً لهم ، فأقدم على سرقة النار المقدسة ، نار المعرفة ، بعد أن حرمهم «**جوبيتر**» منها وحجبها عن عالمهم . وكان جزاء هذا الإله الثائر المتمرد على سلطة كبير الآلهة.أن تم صلبه على صخرة فوق شفا هاوية سحيقة على جبل القوقاز ، ثم أطلق عليه نسر متوحش لينهش كبده (مركز المعرفـة) كل صباح ، حتى إذا جن الليل نبت الكبد من جديد لأنه خالد ، فيعاود النسر التهامه وهكذا فى عذاب أبدى لايتوقف . ويصور المؤلف التيتان «**بروميثيوس**» على أنه إمام الثائرين على الطغيان ، ورمز الحرية الأول وممثل العدالة التى ستقهر القوة الغاشمة وتحرر العالم من ربقة الظلم والطغيان . ورغم عناد «**بروميـثيـوس**» وثورته العارمة واستعذابه للألم فى سبيل المبدأ ، إلا أنه يندم على حماقته وعلى ما بدر منه من ضعف ، ويدرك أنه لن يقهر «**جوبيتر**» بالحقد والغطرسة لأنه عاجز عن أن يجاريه فيهما ، بل سوف يقهره حينما يكون أقرب إلى الخير ، لأن الخير سلاح قاهر وهو السلاح الوحيد الذى يمكن للبشر أن يردوا به الشر . وإذا كان «**بروميثيوس**» يريد أن يقهر «**جوبيتر**» ، الإله المستبد الذى يتغذى على الحقد ويسعد بالانتقام فإن عليه أن يتعلم الحب وأن يتسع قلبه للغفران . وحين يندم «**بروميثيوس**» على حماقته

ينتهى أجل عذابه ويتم انتصاره ، لأن الأخيار لايتعذبون ولأن الخير هو أكبر قوة فى هذا الوجود.

المسرح الرومانسى فى ألمانيا :

استطاع الشعراء الألمان أن يحققوا نجاحاً فى مجال الدراما أفضل مما حققه نظراؤهم فى إنجلترا بفضل المجهودات المبكرة التى بذلها شاعرهم الرائد **«ليسنج»** Lessing ، سواء فى مجال النقد الأدبى بمقاله الشهير **«الدراما الهامبورجية»** Hamburgische Dramaturgie (1768) ، وكذا بكتابة النقدى المهم **«لاؤوكون»** Laocoon (1767) ، أو بأعماله المسرحية فى مجال التأليف الدرامى. ولقد دعا **«ليسنج»** فى مقاله النقدى المشار إليه أعلاه إلى اتجاه جديد فى الكتابة الدرامية، وهو اتجاه زاخر بالثورية ومفعم بالتحرر من كافة القيود الكلاسية العميقة . وكان محور آرائه فى هذا الصدد هو مطالبة كتاب المسرح بالحماس والحرارة ، وكانت كلماته فى هذا المقام على النحو التالى :

«إننا لانغفر للشاعر التراجيدى أمراً واحداً ، ألا وهو البرود ! أما إذا نجح فى إثارة اهتمامنا فلا شأن لنا بما هو فاعل بالقواعد الآلية التافهة» .

وكان **«ليسنج»** يضع نصب عينيه الوصول إلى تحقيق الشكل الكامل العضوى الحى organic ، الذى ينبع أساساً من التوافق الحق بين مادة الموضوع الذى يعالجه الشاعر وبين وحيه الحر المنطلق ، وبعبارة أخرى من التطابق بين الشكل والمضمون . وكان **«ليسنج»** يرى أن القواعد التى وضعها الكلاسيون كانت تناسب ظروف المسرح الإغريقى القديم ، وأن الإغريق ربما كانوا على حق فى الحفاظ عليها ومراعاتها ، لأنها كانت بمثابة تطور نابع من كيان المسرح الإغريقى بالفعل ، غير أنها لم تعد تناسب المسرح فى عصره أو تتفق مع ظروفه الجديدة .

ويعتقد **«ليسنج»** – وهو على حق فى هذ الاعتقاد – أن شعراء الكلاسية الفرنسية بالرغم من تعصبهم للقوانين التى قعروها ، كانوا يتلمسون الأسباب للتخلص من ربقتها فى مسرحهم ، وأن السبب فى تشبثهم بها هو خوفهم من النقاد المتعصبين المغالين فى الدفاع عن الكلاسية بطريقة تتسم بالتزمت وضيق الأفق . ولقد حاول **«ليسنج»** أن يؤلف مسرحيات عديدة تتفق مع مذهبه هذا النقدى ، لاقى بعضها النجاح ولكن البعض الآخر لم يصادف نجاحاً يذكر. ولعل أشهرها – وهى **«ناثان الحكيم»** (1779) – لم تصل رغم سمو موضوعها ورصانة الأفكار التى تطرحها إلى

المستوى الرفيع الذى يجعلها من روائع الفن المسرحى . فهى مسرحية زاخرة حقاً بالأفكار السامية والمواقف العظيمة ، ولكنها تفتقر إلى الحبكة الدرامية الجيدة وإلى بناء الشخصيات المحكم .

ناثان الحكيم Nathan der Weise **للكاتب الدرامي ليسنج :**

وهى مسرحية ألفها الكاتب المسرحى **«ليسنج»** عام 1779 ، وجعلها فى ثلاثة فصول مخالفاً بذلك المبدأ الكلاسى القديم الذى نادى به الناقد اللاتينى **«هوراتيوس»** وتبعه فيه جميع الكلاسيين ، وهو المبدأ الذى يوجب أن تكون المسرحية مؤلفة من خمسة فصول . غير أن **«ليسنج»** سار فى تأليفه لهذه المسرحية وفق قانون **«الوحدات الثلاث»** ، مع التركيز على وحدة الموضوع التى جاءت عنده مركبة وعلى قدر كبير من التعقيد .

ويدور موضوع هذه المسرحية حول رجل يهودى بالغ الثراء يدعى **«ناثان»** ، يعود إلى **أورشليم** (= **بيت المقدس أو القدس**) بعد سفرة قضاها فى التجارة ، ويعلم بعد عودته أن الفتاة **«ربيكا»** Rebecca – ابنته بالتبنى – قد تعرضت لخطر الموت على أثر حريق شب فى قصره ، وأن راهباً ألمانياً من فرسان الحرب الصليبية الثالثة قد قام بإنقاذها . وكان هذا الراهب الألمانى قد وقع أسيراً فى قبضة جيش السلطان **«صلاح الدين الأيوبى»** ، ولكن السلطان أطلق سراحه وتعاطف معه لأنه وجد أنه يشبه شقيقه (**أى شقيق السلطان «صلاح الدين»**) شبهاً شديداً . كان هذا الشقيق قد اختفى فى ظروف غامضة عندما كان غلاماً صغيراً ، وعجز شقيقه السلطان عن معرفة مكانه أو مصيره .

وحينما يعلم **«ناثان»** بنبأ إنقاذ الفارس الألمانى لابنته **«ربيكا»** ، يتوجه من فوره لتقديم الشكر إليه على هذا الصنيع ، ولكن الفارس الشهم يرفض تقبل الشكر منه بحجة أنه مسيحى مخلص يكره اليهود ويكن لهم العداوة بسبب الأذى الذى ألحقوه بالمسيح عليه السلام . وإزاء هذا التصرف تنحدر الدموع مدراراً من مآقى **«ناثان»** ، فيتعجب الفارس الألمانى حينما يرى الدموع وهى تترقرق فى عينى الشيخ اليهودى ، ويرق قلبه له وهو الذى كان يعتقد فيما مضى بأنه لايوجد يهود صالحون فى عالمنا هذا ؛ ومن ثم يعتذر للشيخ **«ناثان»** عن سوء ظنه به . ويتبادل الإثنان بعد ذلك التعارف ، فيذكر الفارس الراهب للشيخ **«ناثان»** أن اسمه هو **«كيردفون ستوفن»** ، فتنتاب الدهشة **«ناثان»** لدى سماع وقع هذا الاسم فى أذنه .

ثم يفد رسول من لدن السلطان **«صلاح الدين الأيوبى»** ليستدعى الشيخ **«ناثان»** للقاء السلطان ، حيث إن الأخير كان يريد الحصول على قرض من أموال هذا اليهودى الثرى . وهناك يدور حوار بين السلطان **«صلاح الدين»** وبين **«ناثان»** حول أفضل الديانات السماوية الثلاث فى نظره ، وهل هى اليهودية أم المسيحية أم الإسلام . ولكن **«ناثان»** لايجيب على سؤال السلطان ، بل يقص عليه قصة طريفة مفادها أن رجلاً فى سالف الأزمان كان يرتدى خاتماً ثميناً ، يفوز من يلبسه برضوان الله وحب الناس . فلما مات هذا الرجل ترك الخاتم لأحب أبنائه إلى نفسه وهكذا ، حتى آلت ملكية الخاتم لرجل كان لديه ثلاثة أبناء كانوا كلهم أثيرين إلى نفسه ، وكان عاجزاً عن تفضيل واحد منهم على أخويه . وبالتالى فقد احتار هذا الرجل حيرة شديدة وعجز عن منح الخاتم لواحد فقط من أبنائه الثلاثة . ولكنه مالبث أن اهتدى إلى فكرة مبتكرة مفادها أن يقوم بصنع خاتمين جديدين مماثلين للخاتم الأصلى تماماً ، وأن يعطى لكل ابن من أبنائه الثلاثة خاتماً هو صورة طبق الأصل من خاتم شقيقه .

ولكن الأبناء تنازعوا بعد وفاة والدهم ، وادعى كل واحد منهم أن خاتمه هو الخاتم الأصلى ، تماماً كما يتنازع اليهود والمسيحيون والمسلمون حول أفضلية ديانة كل فريق منهم على الديانتين الأخريين . وبناء على نشوب هذا النزاع لجأ الأبناء الثلاثة إلى أحد الحكماء ليفصل بينهم فيما كانوا فيه يختلفون ، فنصحهم هذا الحكيم بأن يظل كل واحد منهم على اعتقاده الراسخ بأن خاتمه هو الخاتم الأصلى ، طالما أن أباهم كان يحبهم جميعاً بنفس القدر وطالما أنه كان يساوى بينهم كافة فى محبته ، وبالتالى فينبغى على كل واحد منهم أن يظل على حبه لأخويه كما كان والده يرغب ويتمنى .

وتبتهج نفس السلطان **«صلاح الدين»** لدى سماع هذه الأقصوصة الطريفة ، فيشكر **«ناثان»** على حكمته وحصافته وجدارته بلقب **«الحكيم»** . ويصر الشيخ **«ناثان»** على تقديم القرض المالى للسلطان فى مقابل أن يقتطع **«ناثان»** جزءاً منه كى يسدد به دينه للفارس الألمانى الراهب الذى أنقذ ابنته **«ريكا»** من خطر الموت . ثم يتناهى إلى علم الفارس الراهب أن الفتاة **«ريكا»** التى قام بإنقاذها من الحريق كانت فى الأصل مسيحية ، وأن الشيخ **«ناثان»** تبناها وهى طفلة ثم نشأها منذ ذلك الوقت على الدين اليهودى ، وكانت تلك الفعلة فى حد ذاتها جريمة عقابها الموت فيما لو تم اكتشافها . ولما كان الفارس الراهب قد وقع فى حب الفتاة **«ريكا»** ، لذا فهو يصمم على إنقاذها من براثن والدها الذى أقدم – فى تصوره – على تغيير دينها ، ثم الاقتران بها بعد

إنقاذها . وبناء على هذا يقوم الفارس الراهب بإبلاغ البطريرك المسيحى بقصة الفتاة مع والدها الذى تبناها ، ومن ثم يرسل البطريرك أحد رهبانه لكى يستطلع جلية الأمر من الشيخ «**ناثان**» .

وبمجرد أن يقع بصر الراهب الموفد من لدى البطريرك على الشيخ «**ناثان**» ، حتى يتعرف فى شخصه على المحسن المشهور الذى أحسن إليه فيما مضى وأقاله من عثرته . ويتضح لنا من الحوار الدائر بينهما أن هذا الراهب هو نفسه الذى عثر على الفتاة «**ريكا**» وهى طفلة منذ ثمانية عشر عاماً خلت ، وكانت أمها آنذاك قد قضت نحبها أما أبوها فقد لاذ بالفرار ثم توفى بعد فترة قصيرة من الزمن . ونعلم كذلك من الحوار أن الشيخ «**ناثان**» – بعد أن تسلم الطفلة «**ريكا**» من هذا الراهب – قد كابد محنة زلزلت كيانه وكادت تعصف به ، إذ أقدم المسيحيون المتعصبون على ذبح جميع اليهود القاطنين فى المدينة ، وهلك فى هذه المذبحة البشعة ضمن من هلك زوجة «**ناثان**» وأبناؤه السبعة ، الذين كانوا يقيمون حينئذ فى قصر شقيق «**ناثان**» ويحظون برعايته . ولكن رغم هذه الكارثة الرهيبة ، فقد ظل الشيخ «**ناثان**» يربى الفتاة «**ريكا**» ويرعاها كابنته دون أن يغير دينها أو عقيدتها المسيحية ، ولم يمتلىء قلبه بالكراهية تجاه كل ما هو مسيحى بعد ما كابد من المعاناة ، بل اعتبر أن هذه الفتاة نعمة وهبها الله له ليعوضه بها عن خسارته فى أبنائه الذين تم ذبحهم بغير شفقة ولارحمة .

ثم يعرف الشيخ «**ناثان**» من هذا الراهب أن والدة الفتاة «**ريكا**» كانت تدعى «**فون ستوفن**» ، وهنا يستلفت هذا الاسم انتباهه للمرة الثانية . ثم من بعد هذه الأحداث يدعو السلطان «**صلاح الدين**» كلاً من «**ناثان الحكيم**» وابنته «**ريكا**» والفارس الألمانى الراهب إلى قصره ، ويطلب من «**ناثان**» – بعد أن عرف منه القصة كاملة – أن يبارك زواج ابنته «**ريكا**» من الفارس الراهب الذى أنقذ حياتها . ولكن «**ناثان**» يرفض ذلك ويخبر السلطان أن هذا الفارس الراهب هو أخو الفتاة «**ريكا**» ، وأن كليهما منحدران من صلب أب واحد هو «**ڤولف فون ستوفن**» ، كما هو مثبت فى الأوراق التى تم العثور عليها مع الطفلة «**ريكا**» فيما مضى . ولكن يتضح للجميع بعد ذلك أن اسم الفارس الألمانى الراهب الحقيقى هو «**ليوفون فولكش ، وأن اسم والدته هو «فون ستوفن**» .

ثم يتمخض الموقف فى الوقت ذاته عن تكشف مفاجأة مذهلة ، وهى أن «**ڤولف فون فلنك**» – والد الفارس الألمانى الراهب – ما هو فى الحقيقة إلا شقيق السلطان «**صلاح الدين الأيوبى**» ، الذى فقد كما سبق أن ذكرنا عندما كان لايزال بعد

صبياً . ويتضح لنا أن ابنه الفارس الراهب قد أسمى نفسه باسم ألمانى هو «**كيردفون ستوفن**» ، بعد أن التقى بالفتاة «**ريكا**» ووقع فى حبها ، بينما هو فى الحقيقة ابن شقيق السلطان «**صلاح الدين الأيوبى**» ، وأنه أخفى إسلامه عن الناس وتنكر فى زى راهب .

وهكذا تتكرر قصة الخواتم الثلاثة التى قصها «**ناثان الحكيم**» على السلطان «**صلاح الدين**» بصورة مختلفة ، داخل كيان جديد يجمع بين اليهودى «**ناثان**» والمسيحية «**ريكا**» والمسلم ابن شقيق السلطان «**صلاح الدين**» . والمسرحية بصورتها هذه عبارة عن دعوة للتعايش بين الأديان داخل إطار مسرحى تتغلب فيه الأفكار المجردة على الحركة الدرامية والفعل الإنسانى . ومع ذلك فإن حرارة الحماس التى طالما نشدها «ليسنج» لاتغيب عن أجزاء المسرحية ، ولاينقصها السمو الفكرى ولاالحياد الموضوعى ، سواء عند الحكم على المواقف والأمور أو عند تقييم الإنجاز الروحى لكل دين من الأديان الثلاثة .

جيته Goethe :

أما الشاعر الأشهر «**يوهان ڤولڤجانج جيته**» Goethe فكان دون شك من أكبر أدباء عصره ، إلا أنه لم يصل رغم ذلك إلى مرتبة عظماء الكتاب المسرحيين ، وذلك لأن الأفكار المجردة تحتل المقام الأول فى مسرحياته ، ولأن المجادلات الفلسفية تطغى فيها على الحركة المسرحية ، ولأن العظمة الفنية فيها تكاد تختفى فى لجج من التعبير الذاتى الذى هو أهم صفة من صفات الرومانسية . ولقد أصاب «**جيته**» كبد الحقيقة حينما نقد زميله الكاتب المسرحى «شيلر» بمقولة تنطبق تماماً عليه وعلى سلفه «ليسنج» ، بل وتنطبق على «جيته» نفسه وعلى سائر الرومانسيين بوجه عام ، وهى كالتالى :

«**إن الفلسفة قد أضرت بشعر (شيلر) ، لأنها دفعته إلى الاهتمام بالفكرة أكثر من اهتمامه بالطبيعة ، فأدى به هذا إلى إغفال الطبيعة . وكان (شيلر) يؤمن أن ما يستطيع فكرة الإحاطة به هو ما يجب أن يحدث فى الواقع سواء تمشى مع (قانون) الطبيعة أم لا**» .

ولقد تأثر إنتاج «جيته» الرومانسى بحركة أدبية ظهرت فى ألمانيا وعرفت باسم «**حركة العصف والزحف**» Sturm und Drang ، وكان اسم هذه الحركة عنواناً لمسرحية ألفها **فريدريش مكسمليان فون كلينجر** (عام 1767) : Friedrich Maximilian von Klinger ، وكانت تحض على الحماس وتدعو إلى التحرر

فصارت شعاراً للمد الرومانسى الجديد فى ألمانيا . وبناء على هذا التأثر فقد كان أول إنتاج «**لجيته**» مسرحية عاصفة ألفها تحت تأثير هذه الحركة الحماسية ، كان عنوانها «**جيتس فون برليشنجن**» Geetz von Berlichingen (1773) ، وكان بطلها الثورى يكافح ضد قوى الطغيان فى عصره .

ولقد ألف «**جيته**» مسرحيات أخرى عديدة منها «**إفيجنيا فى تاوريس**» (1787) ، و «**إجمونت**» Egmont (1787) ، ولكن أشهر ما كتبه وأكثره استحقاقاً للعظمة هو رائعته «**فاوست**» Faust (1773 – 1831) التى حفلت بفيض من الأفكار السامية والعبقرية والخيال العظيم . ولقد بدأ «**جيته**» فى نظم مسرحية «**فاوست**» عام 1773 ، ولكنه لم ينته من تأليف جزئها الأول إلا عام 1806 ، بينما فرغ من تأليف الجزء الثانى عام 1831 . وكان السبب فى طول المدة التى استغرقها تأليف هذه المسرحية هو أن «**جيته**» كان ينصرف عن المضى قدماً فى تأليفها لسنوات عديدة لينكب على تأليف أعمال أخرى أدبية وعلمية ، ثم لايلبث أن يعود لمزاولة تأليفها من جديد ليواصل ما انقطع وليجرى ما يراه من تعديلات وتنقيحات وتصويبات .

وأول من تطرق لتأليف موضوع «**فاوست**» هو الكاتب الألمانى «**يوهان سبيز**» Johann Spies الذى كتب عن أسطورة «**فاوست**» عام 1587 ، ثم قام الشاعر الإنجليزى «**كرستوفر مارلو**» بتأليف مسرحية مشابهة بعنوان «**دكتور فاوستوس**» عام 1588 – أى بعد ما كتبه «**يوهان سبيز**» بعام واحد فقط – بعد أن قرأ الترجمة الإنجليزية التى تمت مباشرة عن النص الألمانى . ويقال إن «**جيته**» لم يفكر فى كتابة مسرحيته عن «**فاوست**» إلا بعد أن قرأ مسرحية «**مارلو**» سالفة الذكر .

وتحكى أسطورة «**فاوست**» الألمانية أن رجلاً بالغ الثراء من بلدة «**شوابيا**» توفى بعد أن جمع ثروة هائلة ولم يكن له وريث من صلبه يرث ثروته ، فآلت هذه الثروة الضخمة إلى ابن أخيه الساحر «**فاوست**» الذى شرع فى تبديد هذه الثروة وبعثرتها نشداناً للتمتع بالملذات الحسية والشهوات العابرة ، ولكنه لم يفلح فى تحقيق أية متعة تذكر من وراء نزواته التى بدد ثروته فى سبيل الحصول عليها . وبدلاً من أن يرجع إلى خالقه ويتوب عن آثامه التى اقترفها ، يوقع مع الشيطان عقداً يقضى بأن يمنحه إبليس كل ما تصبو إليه نفسه من ملذات ومتع على مدى أربعة وعشرين عاماً من الزمن ، يكون الشيطان فى أثنائها عبداً مطيعاً له ويلبى له كافة رغباته ، بشرط أن يصبح «**فاوست**» – بعد انصرام هذه السنين – عبداً للشيطان إلى أبد الآبدين. وهناك

نفر من النقاد يعتقدون أن «جيته» لم يستلهم فكرة موضوع مسرحيته هذه من الشاعر الإنجليزى «**كرستوفر مارلو**» ، بل بعد أن شاهد عرضاً لأسطورة «فاوست» على أحد مسارح الدمى فى ألمانيا .

فاوست ، رائعة الشاعر العظيم جيته :

وفى الجزء الأول من المسرحية نشاهد محاورة بين الله سبحانه وتعالى وبين الشيطان – الذى يطلق عليه «**جيته**» اسم «**مفيستوفيليس**» Mephistopheles (**وهو أحد الشياطين السبعة الأساسيين فى أساطير العصور والوسطى**) – حيث نجد الشيطان يبدى تذمره وامتعاضه من دنيا البشر التى لاخير فيها ، واعتراضه على البشر أنفسهم لأن جوانحهم لاتنطوى فى نظره على مثقال ذرة من الخير . فيرد عليه الله سبحانه تعالى بأن الأشرار الفاسدين هم وحدهم الذين تخدعهم الدنيا وملذاتها ، أما الأخيار الصالحون من البشر فليس للدنيا الفانية سلطان عليهم . ويضرب له مثلاً بالدكتور «فاوست» قائلاً : «**إن هناك شخصاً واحداً على الأقل من بين هؤلاء البشر بوسعه أن يبرهن لك ، أيها الشيطان ، على أن نفسه عامرة بالخير والتقوى**» .

وهنا يطلب الشيطان من المولى عز وجل أن يخلّى بينه وبين «**فاوست**» أمداً قصيراً ، لكى يقوم بإغوائه ويوسوس له ويتمكن من تدمير روحه وإضلاله . وتتسع رأفة الله سبحانه وتعالى لقبول هذا العرض الزاخر بالتحدى من جانب الشيطان ، ولكنه يعلق على قبوله لعرض إبليس بقوله : «**حينما تموج نفس الإنسان بالرغبات الجامحة والملذات المهلكة فإنه ينزلق إلى الإثم وينحدر إلى ارتكاب الخطيئة ، غير أنه فى خضم الديآجير الحالكة التى تخيم على روحه والتى تجرها عليه آثامه يمضى قدماً لايلوى على شىء نحو النور والخير بمحض إرادته دون قسر ولاإجبار**» .

وعلى أثر ذلك يهبط الشيطان إلى الأرض كى يغوى «**فاوست**» ويضله عن سواء السبيل ، فيجد أمامه عالماً طاعناً فى السن ضيع زهرة سنوات عمره فى الدراسة والبحث ونشدان المعرفة ، ولاحظ أنه يناجى نفسه بقوله : «**لقد علمتنى ، ياربى ، كل أنواع العلوم فيما خلا هذا الفهم الذى انتهيت إليه ، ألا وهو أن البشر جميعاً لابد وأن يذوقوا كأس الحمام بعد أن يجرعوا شتى صنوف العذاب وبعد أن تقضى الحسرة على نفوسهم ؛ وأنهم رغم توقهم إلى الظفر بالخلود فى الحياة يسيرون حقاً بخطى حثيثة نحو الموت لايلوون على شىء ، مثل العميان الذين لايبصرون**» .

وعند سماع ذلك يبتهج قلب الشيطان وتنفرج أساريره ، فيدخل إلى منزل «فاوست» ويعرض عليه حياة أخرى كلها شباب متجدد ، يكون الشيطان خلالها عبداً ذليلاً فى خدمته ، بشرط أن يصبح «فاوست» بعد انصرامها بروحه وجسده عبداً للشيطان وملكاً خالصاً له فى العالم الآخر . ولأن «فاوست» كان حينئذ فى قمة يأسه وذروة قنوطه تستهويه الفكرة وتجد قبولاً فى نفسه ، فيقبل أن يبيع روحه للشيطان وفقاً لهذا الشرط ، وبالفعل يتعاهد الإثنان على ذلك ويكتبان باتفاقها هذا صكاً كان مداده من دم **«فاوست»** .

وبمقتضى هذا الاتفاق يقوم الشيطان برد **«فاوست»** إلى شرخ الشباب ، وينطلق به إلى مواخير القصف والمجون حيث اللاهون عن ذكر الله على ملذاتهم منكبون ، وحيث السادرون فى غيهم من المتع الحسية يعبون ويغترفون . ثم يسقى الشيطان «فاوست» من زق للنبيذ تستحيل خمره الصهباء إلى نار كالسعير ، فلا يكاد **«فاوست»** يجرعها حتى تتملكه الشهوة الفتاكة وتسيطر عليه روحاً وجسداً . وعندما يخرج **«فاوست»** من مطبخ الساحرات يلتقى بفتاة فاتنة جميلة متفتحة كأكمام الورود ، وذات جمال أخاذ يسبى الألباب ويأسر القلوب ، وهى الفتاة **«مارجريت»** (أو **«جرتشن»** Gretchen) ، فيتقدم إليها ليخطب ودها وينال الحظوة فى قلبها ، ولكنها تعرض عنه وتنهره وتصده عنها بإباء وشمم .

وهنا يطلب **«فاوست»** من الشيطان أن ينال هذه الفتاة بأى ثمن ، ويهدده بفسخ الاتفاق المبرم بينهما لو لم يمكنه من أن يحظى بقربها وينعم بوصالها . وإذ ذاك يحتال الشيطان للجمع بينهما فى إحدى الحدائق ، ثم يقوم بسحر الفتاة بحيله الشيطانية إلى أن تهيم حباً **«بفاوست»** ولاتزورّ عنه مثلما حدث منها قبلاً . ويناشدها «فاوست» المتدله فى حبها أن تسمح له بالذهاب معها إلى منزلها كى يختلى بها وينال منها وطره ، ثم يعطيها جرعة منومة لتسقى منها والدتها العجوز لتستغرق فى النوم فلاتحس بمقدمه عند دخوله المنزل مع الفتاة .

وتسير الأمور كلها على نحو ما يشتهى **«فاوست»** ، فيتمكن من مضاجعة الفتاة التى شغف بها حباً ، ولكنه اتصاله الدنس بالفتاة التعسة ينتهى بمأساة مروعة : فالجرعة المنومة القوية تتسبب فى قتل الأم ، أما الفتاة **«مارجريت»** فتحمل سفاحاً بعد مضاجعة **«فاوست»** لها . ثم يعود الشاب **«فالنتين»** – شقيق الفتاة **«مارجريت»** – من سفرته ليجد الناس يسلقون سيرة شقيقته بألسنة حداد ، فيتوجه من فوره إلى **«فاوست»**

ليلومه على فعلته الفاسقة ، ولكن الشجار الذى نشب بينهما يسفر عن مصرع الشاب بطعنة نجلاء وجهها **«فاوست»** إلى قلبه .

وهكذا ، فإن المتعة التى كان «فاوست» ينشدها لنفسه لم تتحقق له ، فطفقت روحه تفزع من الشر الداهم الذى أحدق به ، وطفقت نفسه تعاف المتع المادية والملذات الحسية والشهوات العارمة . وإذ ذاك ينطلق به الشيطان إلى وكر الساحرات ، حيث يتيح له أن يشارك الأرواح الشريرة السحر والدجل والشعوذة علّ روحه تهدأ وتستكين وعلّه يجد السلوى . ولكن الشيطان لايستطيع أن يصرف عن **«فاوست»** ما أحدق به من عذاب وما أحاط به من وخزات الضمير ، التى استبدت به بسبب ما اقترفه فى حق **«مارجريت»** التعسة وأسرتها . ولذا يأمر **«فاوست»** الشيطان بأن يرده مرة أخرى إلى معشوقة فؤداه ، فيجد أن قومها قد زجوا بها فى السجن بتهمة قتل طفلها ، فيحاول **«فاوست»** مساعدتها بكل السبل الممكنة . ولكن الفتاة المسكينة ترفض مساعدته بإصرار ، لأنها مؤمنة بالله وتريد أن تكفر عن إثمها وخطاياها ، وأن تتحمل ما يحيق بها من عذاب وهى راضية مغتبطة ، وأن تقضى نحبها فى سكينة واطمئنان مثلما يموت الأبرار والشهداء .

وظل **«فاوست»** – الذى استولى عليه اليأس والندم – يعربد فى عالم الملذات والمتع دون أن يجد فيه لحظة من النعيم الخالص الذى كانت نفسه تتوق إليه شوقاً ، وبغير أن يحقق فيه الغاية من عبوديته للشيطان وفقاً للاتفاق المشئوم الذى تم إبرامه بينهما . وبالتالى يقرر **«فاوست»** – بعد هذه المعاناة الرهيبة – أن يجرب جميع صنوف الآلام ، حتى يقف على أشجان الإنسانية وتعاستها بمثل ما خبر قبلاً ملذاتها ومباهجها . وينتهى الجزء الأول من المسرحية بأن يمجد **«فاوست»** محبوبته **«مارجريت»** بوصفها رمزاً للمرأة الخالدة الأبدية .

وفى الجزء الثانى من المسرحية نجد الشيطان – الذى لم يحقق مأربه ولم يفلح فى الظفر بهدفه – يغرى **«فاوست»** بالحصول على ملذات ومتع من نوع آخر ، فيأخذه إلى بلاط الإمبراطور الألمانى ويتيح له فرصة التألق والأخذ بألباب الناس هناك ، ومن ثم يظفر بإعجاب الإمبراطور الذى يعينه مستشاراً له . ولكن نفس **«فاوست»** لاتسعد رغم هذا النجاح البراق ، فطفق يحن شوقاً إلى حياته العاطفية الماضية مع محبوبة فؤاده **«مارجريت»** ، وهنا يمنحه الشيطان القدرة على استحضار روح **«هيلينى»** ، أجمل نساء الدنيا قاطبة ، فتتجلى أمامه بكل جمالها وسحرها الأخاذ

وكأنها الربة الخالدة «**فينوس**» . ويحاول «**فاوست**» أن يجد السلوى فى أحضانها ، وينجب من اتصاله بها ولداً يسمى «**يوفوريون**» Euphorion ، ينتهى به الأمر إلى الاختفاء بين طيات الهواء الرقيق .

ويمضى «**فاوست**» المعذب فى التجارب واحدة إثر الأخرى ، فلايجد فى أى منها سوى الفشل والإخفاق الذريع . ومن ثم يلجأ الشيطان هذه المرة إلى أن يقدم «**لفاوست**» كل ما فى جعبته لكى ينجح فى امتلاك روحه وإرسالها إلى الجحيم ، فيتيح له أن يتربع على عرش ممالك ذات مجد وسؤدد ، ويجعل الشهرة فى متناول يديه والمجد تحت قدميه ، ويضع رهن تصرفه أجمل جميلات الدنيا ومباهج الحياة وزينتها. ولكن هيهات ! فلقد تشبعت روح «**فاوست**» من الملذات الفانية ، وعافت نفسه متع الحياة بأسرها .

وهكذا تمر الأعوام الأربعة والعشرون التى نص عليها الاتفاق بين «**فاوست**» والشيطان ، ويرتد «**فاوست**» مرة أخرى إلى شيخوخته البغيضة ويداه فارغتان من كل شيء ، إذ لم يجن من كل هذه السنوات سوى الوهم والعذاب ، فيعشى بصره ويستسلم لليأس ويركن للقنوط ، ويدرك أنه لن يحظ أبداً بالنعيم الذى كانت روحه تتوق إليه . ولكن «**فاوست**» – من جهة أخرى – يعلم حق العلم أن السعادة التى كان ينشدها ربما كانت كامنة فى إنجاز مشروع طالما حلم به ، ألا وهو إنشاء مساكن صحية للناس فوق أرض مستنقعات ساحلية ، كان يطالب قديماً بردمها وبناء المساكن عليها . وكان مرام «**فاوست**» من هذا المشروع هو أن يتمكن الناس من الزود حريتهم والكفاح فى سبيل نيل حقوقهم ، لو أنهم وجدوا الأمان فى امتلاك مساكن تليق بهم ؛ ولذا فقد انهمك «**فاوست**» فى إصلاح هذه الأرض الزاخرة بالمستنقعات بغية استكمال مشروعه الخيرى .

وأخيراً يظفر «**فاوست**» بالسعادة التى هفت إليها روحه فى اللحظة التى فكرفيها فى صالح الآخرين ، اللحظة التى جعلت لوجوده هدفاً هو إسعادهم وإنكار ذاته فى سبيل خيرهم وفلاحهم ؛ إنها اللحظة التى يبلغ فيها الإنسان الحق أوج سعادته ويستحب الحياة من أجل إسعاد الآخرين . ولكن «**فاوست**» يلفظ أنفاسه الأخيرة فى هذه اللحظة ذاتها ، فيفد الشيطان ليطالب بامتلاك روحه بمقتضى بنود الاتفاق المبرم بينهما ، ويزعم أن «**فاوست**» قد حظى بالسعادة التى كان ينشدها قبل أن يلفظ أنفاسه الأخيرة . ولكن الله سبحانه وتعالى يرسل ملائكته من السماء ليدرأون يد الشيطان عن

«فاوست» ويردونه خائباً عن مسعاه فلايظفر بروحه ، ويتولون بأنفسهم حمل روح «فاوست» إلى الملأ الأعلى . لأن «**فاوست**» – رغم خطاياه وآثامه – ظل يناضل ضد الشر المحدق به وظل يصارع ضد ظلماته ، حتى انبلج أمامه النور فى اللحظة الأخيرة من حياته ، فحق لروحه أن تصعد إلى النعيم . وفى الفردوس ترحب روح «مارجريت» بروح «**فاوست**» التى تطهرت من جميع الخطايا ، وفى ذلك يقول الشاعر «جيته» :

«إن المرأة هى المنقذ الدائم للرجل إلى أبد الآبدين ...

وإن روح «فاوست» الآن حرة طليقة بمنأى عن كيد الشيطان ...

وإن كل شخص يسعى فلايعييه السعى ، ولايعجزه الكدح لخليق ببلوغ بر الأمان وجدير بنيل الخلاص ... »

مما سبق يتضح لنا أن قصة «**فاوست**» جديرة بأن تصبح أسطورة رومانسية ، وأنها أبعد ما تكون عن كونها موضوعاً كلاسياً يخضع لمواصفات الكلاسية الجديدة . ولذا يرى بعض النقاد أنها تنتمى إلى مايعرف باسم «**المذهب الكلاسى المنحول**» Pseudo - Classicism ، لأن مؤلفها تحل فيها من خصائص الكلاسية القديمة والجديدة معاً . ولكن الشائع أن النقاد قد صنفوا مسرحية «**فاوست**» لجيته تحت إطار المذهب الكلاسى الجديد ، وربما كان السبب الذى حدا بهم إلى هذا التصنيف هو نزعتها الإنسانية الواضحة وبراعة مؤلفها فى صياغة البناء الدرامى المحكم ، وسيطرته الفائقة على الفن وقواعده ، وتصديه لمعالجة هذه القواعد ببساطة تنم عن عبقرية خلاقة .

شيلر Schiller :

أما معاصر «جيته» الأصغر ، الكاتب المسرحى «**كرستوف فردريك شيلر**» Christoph Friedrick Schiller ، فيعتبر بلاشك أعظم كاتب مسرحى ظهر منذ أيام «**شكسبير**» و «راسين» و «**موليير**» ، إذ تكاد مؤلفاته تدانى مؤلفاتهم فى العظمة والإتقان. ولقد بدأ «**شيلر**» حياته الأدبية – كما بدأها «**جيته**» – تحت تأثير حركة «**العصف والزحف**» ، وهى الحركة التى كانت زاخرة بأفكار شتى من العصور الوسطى ومن الخيال ، وحافلة بأحاسيس متنوعة من اليأس القاتم إلى العاطفة الثائرة المتأججة ؛ ولقد ألهمت هذه الحركة «**شيللر**» عندما كان يكتب مسرحية «**اللصوص**» die Räuber (1781) . وفى أعقاب هذه المسرحية كتب «**شيلر**» مسرحيتين ، هما

«فييسكو» Fiesko (1783) و **«دسيسة وحب»** Kabale and Liebe (1784) ، وهما تعكسان الروح السائدة فى مسرحية **«اللصوص»** ذاتها . ولقد آثر **«شيلر»** أن يؤلف هذه المسرحيات الثلاث نثراً على غير عادة أسلافه من الكلاسيين والرومانسيين على السواء .

ولكن **«شيلر»** اتجه إلى الشعر فى تأليف مسرحيته التالية **«دون كارلوس»** Don Carlos (1787) (أو **«طفل إسبانيا»**) ، وهى مسرحية تعتبر من أفضل المسرحيات التى ألفها **«شيلر»** ، حيث إنها تكشف عن تقدمه الملحوظ فى فهم أسس المسرح الفنية وجوهر الكتابة الدرامية ؛ وهى تدور حول موضوع سياسى تكتنفه مأساة غرامية . ويبدو أن **«شيلر»** فى هذه المسرحية كان يؤمن بعبارة **«أرسطو»** التى ينادى فيها بأن الشاعر المسرحى يبلغ مستوى من الإدراك الفلسفى أكثر مما يبلغه المؤرخ ؛ ونص هذه العبارة هو : **«الشعر أكثر فلسفة وأكثر تأثيراً من التاريخ»** .

ثم أتبع **«شيلر»** هذه المسرحية بثلاثية مستمدة من التاريخ الإسبانى بعنوان **«ڤالنشتاين»** Wallenstein ، يحمل الجزء الأول منها عنوان **«المعسكر»** das Loger (1798) ، ويحمل الثانى اسم **«بيسكولوميني»** die Piscolomini ، والثالث اسم **«موت ڤالنشتاين»** Wallensteins Tod (1799) . ولم يستطع كاتب مسرحى – منذ أن كتب **«شيكسبير»** مسرحياته التاريخية – أن يؤلف ما يدانى هذه المسرحية روعة ، فهى تعد من أعظم الأعمال المسرحية سواء فى موضوعها أو فى بناء شخصياتها ، رغم عدم تمكن **«شيلر»** من الوصول بحبكتها إلى حد الكمال .

وفى عام (1800) ألف **«شيلر»** مسرحية **«ماريا ستيوارت»** Maria Stuart ، ثم أتبعها عام (1801) بمسرحية **«عذراء أورليان»** عن قصة حياة الشهيدة **«جان دارك»** . وألف بعدها مسرحية **«عروس مسينا»** die Braut von Messina (1803) ، التى اتجه فيها إلى أسلوب قريب من الأسلوب الكلاسى ، فاستخدم الجوقة على الطريقة الإغريقية . ولعل «شيلر» كان يعتقد أنه عن طريق هذا التجديد فى الأسلوب يشن حرباً سافرة على مذهب الطبيعة ، وأنه يستطيع عن طريق هذه الوسيلة تحويل واقعية الحياة العادية إلى شاعرية العصور الوسطى القديمة .

ثم ألف **«شيلر»** بعد ذلك آخر مسرحياته **«فلهلم تل = وليام تل»** Wilhelm Tell (1804) ، وهى مسرحية استهوت الجماهير ونالت إعجابها وخلبت ألبابها ، ولكن الطريقة التى تمت بها صياغة موضوعها لم تمكن كاتبنا من بلوغ مستوى كبار

الكتاب المسرحيين . ذلك أنه اضطر تحت تأثير كل من الفكرة والموضوع إلى تصنيف شخصياته إلى طائفتين متباينتين : الأخيار فى مواجهة الأشرار ، فضاعت منه بسبب ذلك فرصة التعمق فى سبرأغوار شخصياته وتحليلها التحليل الكافى وبنائها بإحكام ، وكلما تطورت أحداث المسرحية كان بطلها يدفع دفعاً إلى المأساة دون حرية إرادة أو اختيار من جانبه . فإذا اعتبرنا توافر حرية الإرادة شرطاً أساسياً من شروط الفعل الدرامى ، فإن تجريد الشخصية الدرامية من هذه الإرادة يقف حجر عثرة أمام أى كاتب نحو بلوغ العظمة وتحقيق الامتياز .

مؤامرة فييسكو من جنوة : die Verschwörung des Fiesco zu Genoa :

وهى مسرحية تصور الصراع على السلطة فى جمهورية **«جنوة»** التى كان يحكمها آنذاك **«أندرياس دوريا»** الباسل الشريف ، ثم يتزعم **«فييسكو»** – وهو رجل نبيل ذو طموح – حركة سرية كانت ترمى لسلب السلطة من **«دوريا»** . وتسنح الفرصة للمتآمر **«فييسكو»** للقيام بثورة مسلحة ، حينما يقدم **«يانتينيو»** ابن أخى دوريا – وهو شاب متغطرس – على الاعتداء على ابنة النبيل **«فيرينا»** . وتنجح خطة **«فييسكو»** الرامية إلى الاستيلاء على الحكم ، ويفر أنصار **«دوريا»** ، ويتم إعلان **«فييسكو»** دوقاً على مدينة **«جنوة»** . وعندما يوقن **«فيرنا»** من أن طموح **«فييسكو»** الجامح يهدد حرية مواطنى **«جنوة»** ، يلتمس منه التنازل عن الحكم ونبذ طموحه ، ولكنه حينما يفشل فى إقناعه أو التأثير فيه يقتله ، ويقذف به إلى غياهب البحر من قمة الجبل.

حب ودسيسة : Kabale und Lieble :

وهى مسرحية تراجيدية تدور حول دمار حبيبين أثناء محاولتهما التغلب على الحواجز الاجتماعية التى تفصل أحدهما عن الآخر . وتجرى أحداث المسرحية فى إحدى مقاطعات ألمانيا ، حيث يسعى حاكمها المستشار **«فون ڤالتر»** إلى تزويج ابنه محظية سابقة للأمير ، كى يحصل لنفسه على مزيد من النفوذ ، ولكن الابن المدعو **«فرناندیز»** يقع فى حب فتاة اسمها **«لويز»** ، هى ابنة أحد الموسيقيين ؛ وعندما يعلم والد **«فرناندیز»** ووالد خطيبته – محظية الأمير السابقة – بنبأ هذا الغرام يفسخان الخطوبة . ويحاول **«فون ڤالتر»** أن يحطم رابطة الحب التى تجمع بين ابنه **«فرناندیز»** وبين الفتاة **«لويز»** فيهدد والدها الموسيقى بالانتقام منه ، ولكن الشاب **«فرناندیز»** يثنيه عن الإقدام على هذا التصرف المتهور ، وذلك بتهديده له بأن يفضحه وأن يذيع على الملأ الطريقة غير المشروعة التى حصل بها على منصبه .

وعندمـا يدرك **«فون ڤالتر»** أن مسعاه قد أحبط يوعز إلى سكرتيره **«ڤـورم»** Wurm بتدبير دسيسة للإيقاع بالفتاة **«لويز»** ، التى تجد نفسها مضطرة لإنقاذ والدها الموسيقى من تهديدات **«فون ڤالتر»** ، فتتورط فى كتابة خطاب يدينها إلى شخص يـدعـى **«فـون كـالب»** . وبناء على ذلك تنجح الدسيسة ويرفض الشاب الغيور **«فرنانديز»** ، أن يقتنع ببراءة **«لويز»** ويدمغها بالخيانة ، حتى بعد أن اعترف له **«فون كالب»** بالدور الشائن الذى لعبه . ومن ثم يقدم الشاب **«فرنانديز»** على دس السم لفتاته **«لويز»** ، كما يجرع هو نفسه السم ، ولايعرف الحقيقة إلا وهو قاب قوسين أو أدنى من الموت .

مسرحية وليام تل Wilhelm Tell للشاعر شيلر :

إذا كانت مسرحية **«ناثان الحكيم»** التى نظمها **«ليسنج»** عبارة عن قصيدة مسرحية زاخرة بالأفكار السامية ، فإن مسرحية **«وليام تل »** التى نظمها **«شيلر»** عبارة عن ملحمة شعرية درامية يمزج فيها مؤلفها بين المذهبين الكلاسى والرومانسى . ويدور موضوع المسرحية حول **«جيسلر»** Gessler – الحاكم الظالم الطاغية – الذى كان يسوم الولايات السويسرية سوء العذاب ، والذى بدأت عداوته للبطل **«وليام تل»** – أحد المحاربين الشجعان – حينما تجاسر الأخير على إنقاذ مزارع تعس من براثن جنود **«جيسلر»** ، الذين كانوا يطاردونه فى بحيرة **«لوسرن»** للقبض عليه . ويشتد غضب «وليام تل» على الطاغية **«جيسلر»** حينما يقدم الأخير على زج الأبرياء والمظلومين فى غياهب السجون ، وأيضاً حينما يضع هذا الطاغية قبعته على قائم من الخشب أمام سجن كبير شيده فى المدينة ، ويأمر كل شخص يمر أمامه بالانحناء للقبعة ، وإلا كان جزاؤه الموت أو السجن على أقل تقدير . وكان مما حز فى نفس **«وليـام تل»** وآلـم مشاعره أن الطاغية **«جيسلر»** قد أمر بسمل عينى رجل عجوز طاعن فى السن عقاباً له على هفوة ارتكبها دون قصد .

ورغـم أن **«وليـام تل»** كان بمعزل عن الثوار الذين يناهضون ظلم الطاغية وجبروته ، إلا أنه كان مستعداً على الدوام لمساعدتهم ومد يد العون إليهم كلما احتاجوا إليها . وكان هناك فى الوقت نفسه بارون عجوز يدعى **«أتنجهاوزن»** يتعاطف أيضاً مع الثوار وينحاز لهم فى صراعهم ضد الطاغية **«جيسلر»** ، غير أن ابن أخى البارون العجوز – وهو شاب يدعى **«أولريك»** – كان من أنصار الطاغية الظالم ، نظراً لأنه كان يهيم عشقاً بالفتاة **«برتا»** التى كان هذا الطاغية وصياً عليها . وعبثاً حاول البارون

العجوز أن يقنع ابن شقيقه «**أولريك**» بالانضمام إلى صفوف الثوار والتخلى عن مناصرة الطاغية ، غير أن الشاب الغارق فى الحب حتى أذنيه لايستمع إلى نصيحة عمه . وتتملكنا الدهشة حينما نجد أن الفتاة «**برتا**» نفسها تناشد حبيبها الشاب «**أولريك**» الانضمام إلى صفوف الثوار والتخلى عن مساندته للطاغية المستبد .

وفى ذات يوم يتصادف أن يمر «**وليام تل**» فى طريقه بالسجن الكبير ، وينسى أو يتناسى أن ينحنى لقبعة الحاكم الظالم «**جيسلر**» ، فيقبض عليه الحراس ويقتادونه للمثول فى حضرة الطاغية الذى يطلب منه تفسيراً لعدم إطاعته لأوامره بالانحناء إجلالاً لقبعته ، ويتعلل «**وليام تل**» بالنسيان والسهو . ولكن «**جيسلر**» يأمره – بوصفه واحداً من أمهر القناصين – بأن يرشق بسهمه تفاحة تم وضعها على رأس «**والتر**» ، ابن «**وليام تل**» ، من بعد يبلغ مائة ياردة ؛ وينهى إليه الطاغية بأنه سيعدم فى حالة فشله . وعبثاً حاول «**وليام تل**» أن يثنى الطاغية عن عزمه إشفاقاً منه على فلذة كبده ، ولكنه أمام إصرار «**جيسلر**» وتعنته يستسلم فى النهاية ، ويصوب سهمه إلى التفاحة وينجح فى شقها إلى نصفين .

ولكن الطاغية يكتشف أن «**وليام تل**» كان يخفى بين طيات ملابسه سهماً آخر يعتزم أن يرديه به قتيلاً ، فى حالة فشله فى إصابة التفاحة الموضوعة فوق رأس ابنه . ولذا يأمر «**جيسلر**» حراسه باقتياد «**وليام تل**» إلى السجن محمولاً على زورق يعبر به البحيرة . وأثناء عبور الزورق تهب عاصفة عاتية تكاد تقلب الزورق بمن فيه ، فيضطر الحراس لفك وثاق «**وليام تل**» كى يتمكن بوصفه ملاحاً ماهراً من قيادة الزورق عبر العاصفة والوصول به إلى شاطىء النجاة وبر الأمان . وما أن يصل الزورق بمن هم على متنه إلى الشاطىء ، حتى يقفز منه «**وليام تل**» إلى البر ، ثم يركله بقدمه إلى اليم تاركاً الحراس عاجزين عن ملاحقته وسط العاصفة الهوجاء .

وفى تلك الأثناء يظهر أمامنا «**أولريك**» – الفتى العاشق – وهو يلوم الطاغية «**جيسلر**» على قسوته البالغة فى معاملة «**وليام تل**» وملاحقته له بغير هوادة ولا رحمة . وعقاباً للشاب يأمر الطاغية الظالم رجاله بأن ينقلوا الفتاة «**برتا**» إلى مكان بعيد لايستطيع فيه الشاب «**أولريك**» رؤيتها أو أن يحظى بقربها ، جزاءً وفاقاً على تطاوله وعلى جرأته فى محادثته . وهنا فقط يقرر «**أولريك**» فيما بينه وبين نفسه التخلى عن مساندة الطاغية والانضمام إلى صفوف الثوار ، خاصة بعد وفاة عمه البارون العجوز الذى تنبأ قبل رحيله عن الحياة بانتصار الثوار وزوال سطوة الطاغية الجبار .

وعقب تلك الأحداث يقوم «**أولريك**» بتوحيد صفوف الفلاحين السويسريين وجمع شتاتهم ، ويؤلف منهم جيشاً كثيف العدد والعتاد ، ويقودهم للنضال ضد الطاغية «**جيسّلر**» ، بعد أن انضم إليهم «**وليام تل**» وأصبح واحداً من أنصارهم ؛ وكانت المهمة التى أوكلت إلى «**وليام تل**» هى أن يردى «**جيسّلر**» بسهمه الذى لايطيش أبداً . وما أن يظهر «**جيسّلر**» على رأس جنوده الأشداء ، حتى تقترب منه امرأة مسكينة مع أطفالها السبعة ، وتتوسل إليه أن يطلق سراح زوجها الذى ألقى به فى غياهب السجن . ولكن الطاغية الظالم ينهرها ويوجه إليها كلاماً قارصاً والشرر يتطاير من عينيه ، ولكنه لم يتمكن من النيل منها أو مسها بسوء ، لأن سهم «**وليام تل**» المظفر يستقر فى قلبه ويودى بحياته .

وبعد أن يخر الطاغية المستبد صريعاً تبدأ المعركة بين جيوش الظلم وجنود الحق ، إذ ينطلق جيش الثوار ليفتك بجنود الطاغية ويشتت شملهم ويدحرهم ، ثم يقدم الثوار الظافرون على فتح أبواب السجون على مصاريعها وإطلاق سراح الضحايا من المظلومين والأبرياء ومن بينهم الفتاة «**برتا**» . ومن ثم يتوجه الجميع إلى منزل البطل «**وليام تل**» هاتفين بحياته وممجدين لشهامته وبطولاته وشاكرين له مقتل الطاغية المستبد بسهمه . وتنضم الفتاة «**برتا**» لصفوف الثوار وتتزوج من الشاب «**أولريك**» الذى يهيم بها حباً ، ويحتفل «**أولريك**» بهذه المناسبة السعيدة فيمنح الحرية لكل عبيده الأرقاء ، ويأمر بعتق رقابهم تيمناً بزفافه على معشوقة فؤاده .

ولقد أعقب «**شيلر**» عدد كبير من الكتاب الألمان الذين حاولوا الإفادة من إمكانات المسرح الرمانسى إلى أقصى حد ، ولكن حظهم من النجاح كان ضئيلاً ، إذ حفلت مسرحياتهم بالعنف حيناً وبالسخف حيناً آخر ، واستحوذت الموضوعات السقيمة على اهتمامهم ، وتمادوا إلى درجة الإسفاف فى استخدام فكرة القدر التى لم تكن شائعة قبلهم بمثل هذا الإسراف . وكما أن التطرف فى تقليد الأنماط الكلاسية يؤدى إلى العقم والجمود ، فإن التطرف فى تقليد الأساليب الرومانسية يؤدى إلى التفاهة والسطحية .

وممن يستحقون الذكر فى هذا المجال من الكتاب المسرحيين الكاتب النمساوى «**فرانس جريلبارتسر**» Frans Grillparzer الذى كان شاعراً أكثر منه كاتباً مسرحياً . وهناك أيضاً الكاتب المسرحى «**هينريتش فون كلايست**» Heinrich von Kleist الذى يعد أفضل فى مقدرته الفنية من «**جريلبارتسر**» ، ولكنه لايصل إلى درجة التفوق التى

بلغها أسلافه العظام . وعلى أية حال ، فإن مسرحيات «**كلايست**» تكشف عن طاقة محمومة تدل على أن صاحبها عبقرى يعى بنفسه نقائصه . ومن الكتاب النابهين كذلك نجد «**كريستيان ديتريتش جراب**» Christian Dietrich Grabbe الذى استخدم القصص التاريخية والحكايات الخيالية كمادة لموضوعات مسرحياته .

المسرح الرومانسي في روسيا

لو تتبعنا التطور الذى طرأ على فن المسرح فى روسيا لوجدنا فى البداية أن تأثير المسرح الكلاسى الفرنسى يبدو بوضوح فى أعمال الكاتب المسرحى **«ألكسندر بتروفيتش سوميروكوف»** Alexander Petrovich Sumerokove . ولكن قبل أن يؤذن القرن الثامن عشر بالانتهاء بدأ تأثير المسرح الألمانى يؤتى ثماره ، إذ تمكن الكتاب الروس من التعرف على أعمال **«شيكسبير»** وكتاب المسرح الألمان الرومانسيين ، ووجدوا فيها ما يثير إعجابهم ويستهوى ذوقهم . وكان **«ألكسندر سيرجيفتش بوشكين»** Alexander Sergevich Pushkin – أعظم كتاب المسرح الروسى الرومانسيين – شاعراً غنائياً فى مبدأ الأمر ، ولكنه اتجه بعد فترة من الزمن إلى الكتابة المسرحية .

ولقد نجح **«بوشكين»** – بوحى من **«شيكسبير»** – فى تأليف مسرحية رائعة بعنوان **«بوريس جودونوف»** Boris Godunov (1831) ، وهى تقدم لنا صورة حية لشخصية رجل طامع فى عرش القيصر **«إيفان العظيم»** ، يدفعه طموحه المدمر إلى اغتيال **«ديميترى»** وريث العرش ، ولكنه يعيش بعد ذلك حياة أخرى زاخرة بالندم ووخزات الضمير المؤلمة مثل **«ماكبث»** . ولسوء الحظ لم يقدر **«لبوشكين»** – شاعر روسيا العظيم – أن يؤلف سوى هذه المسرحية التى كانت تبشر بما لايدع مجالاً للشك بمولد كاتب رومانسى عظيم جدير بالمدح والثناء إلى أقصى حد .

وهناك أيضاً كاتب معاصر للشاعر **«بوشكين»** هو **«ميخائيل يوريفتش ليرمونتوف»** Mikhail Yurevich Lermontov الذى تأثر أعمق التأثر بالكتاب المسرحيين الرومانسيين الإنجليز والألمان ، فألف تحت تأثير **«شكسبير»** مسرحية **«حفلة تنكرية»** Masquerade (1835) ، وألف تحت تأثير **«شيلر»** مسرحية **«الإسبان»** (1830) . ومن كتاب المسرح السياسى نجد الكاتب المسرحى **«أوزيروف»** Oserov الذى تمسك باستخدام الإطار الكلاسى فى مسرحيته **«ديميترى دونسكوى»** Dimitri Donskoi (1807) . ومنهم أيضاً الكاتب المسرحى **«ألكساى ستيبانوفيتش خومياكوف»** Alexei Stepanovich Khomiakov الذى استخدم الأسلوب الرومانسى بمهارة فى مسرحيته **«أرماك»** Armak (1827) ، وكذلك فى مسرحيته **«ديميترى المطالب بالعرش»** (1832) .

المسرح الرومانسى فى أمريكا

لم يتسن للولايات المتحدة الأمريكية أن تنتج فى مجال المسرح إنتاجاً يستحق الذكر حتى عام 1830 ، ولكن منذ أواخر القرن الثامن عشر ظهرت بوادر رغبة عارمة وإرهاصات هدفها إنتاج مسرحيات ذات طابع أمريكى ، بحيث تؤدى على المدى البعيد إلى إيجاد اتجاه أمريكى فى المسرح العالمى . وكانت أول مسرحية تراجيدية أمريكية هى مسرحية **«أمير بارثيا»** the Prince of Parthia (1765) التى ألفها **«توماس جودفرى»** Thomas Godfrey ، وهى مسرحية تسير وفق الأسلوب الكلاسى بشكل ممل ومضجر . ولاتقل عنها مدعاة للملل المسرحية التى ألفها **«روبرت روجرز»** Robert Rogers تحت عنوان **«بونتيش أو متوحشو أميريكا»** Ponteach or the Savages of America (1766) ، وهى أول مسرحية تعالج موضوعاً مستمداً من الحياة الأمريكية ذاتها .

ثم بدأ كتاب المسرح الأمريكى – تحت تأثير الميلودراما الأوروبية – يجدون فى البحث عن موضوعات هندية تزخر بالتفاصيل الخلابة المثيرة ، نشداناً لتعميق الأصالة وخلق الجذور . وفى هذا الصدد قام **«جيمس نلسون باركر»** James Nelson Barker بتأليف مسرحية بعنوان **«الأميرة الهندية أو المتوحشة الجميلة»** the Indian Princess or la Belle Sauvage (1808) ، كما ألف **«جون أوجستوس ستون»** John Augustus Stone مسرحية بعنوان **«ميتامورا أو آخر قبائل الوامبا نوج»** Metamora or the Last of the Wampanoogs (1829) .

ولقد استمر هذا الاتجاه الميلودرامى على يد الكاتب المسرحى **«جون هوارد باين»** John Howard Pyne فى مسرحية تحمل عنوان **«جوليا أو الجوالة»** Julia or the Wanderer ، وكذلك فى مسرحية أخرى بعنوان **«بروتوس أو سقوط تاركوين»** Brutus or the Fall of Tarquin (1818)؛ وتعد المسرحية الأخيرة أكثر إتقاناً وإشراقاً من مسرحية **«جوليا»** . أما الكاتب المسرحى **«روبرت مونتجومرى بيرد»** Robert Mantgomery Bird ، فقد تمكن فى مسرحيته **«الجلاد»** Gladiator (1831) من الإرتفاع إلى مستوى المسرح الشعرى الرصين وتحقيق التألق الأدبى . على حين نجح **«جورج هنرى بوكر»** George Henry Boker – تحت تأثير معاصره

«*مونتجومرى بيرد*» – فى تأليف مسرحيات ذات مستوى أفضل ، وتعتبر مسرحيته «**فرانشيسكا دا رانينا**» Francessca da Ranina (1855) صنواً فى قوتها وحيويتها للروائع التى ألفها شعراء إنجلترا الرومانسيين فى ذلك العصر ، رغم أنها مسرحية زاخرة بالافتعال والتصنع .

تعقيب :

بعد أن قمنا باستعراض الإنتاج المسرحى الرومانسى ووقفنا على مدى انتشاره فى عدد من بلدان أوروبا وأمريكا ، أصبح من اليسير علينا أن نستنتج أنه لم يقدر للاتجاه الرومانسى العارم – خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر – أن يقدم لنا من المسرحيات العظيمة سوى النزر اليسير . ذلك أن الكتابة للمسرح تتطلب من المؤلف السيطرة على المادة المسرحية وكذا القدرة على صياغة الموضوع درامياً ، حيث إنه يستعصى على الكاتب المسرحى خلق الدراما عن طريق الأفكار المجردة ولا عن طريق الحماسة وحدها ، ولا حتى عن طريق الإيديولوجيا دون مهارة فنية حقة .

ولقد ألهبت الأفكار السياسية – بما لها من رونق وجاذبية – عقول الشعراء الرومانسيين ، واستولى الخيال على ألبابهم وملكت الأحلام أفئدتهم ، فأصبحوا عاجزين عن منح الاهتمام الواجب لفنهم المسرحى ، حيث إنه بدون إتقان هذا الفن لاتوجد الدراما . وفى الوقت الذى كان فيه كتاب الميلودراما (وهو اتجاه مواكب زمنياً للرومانسية) – وهم الذين كانوا لايظفرون من الرومانسيين سوى بالازدراء والتحقير – يعرفون حق المعرفة كيف يكتبون بنجاح مشاهد مسرحية حافلة بالحركة الدرامية وذات أثر فعال فى نفوس المشاهدين ، رغم أنهم كانوا يفتقرون إلى الأهداف النبيلة التى كان يتحلى بها الرومانسيون ، نجد كتاب المسرح الرومانسيين يغرقون حتى الأذقان فى لجج من التفاهة والسطحية والمشاعر الكاذبة ، وفى فيض من التعبير الذاتى الممجوج والتكلف المقيت .

الفصل الثامن

ازدهار الرومانسية فى فرنسا

ألفريد دى موسيه : Alfred de Musset (1810-1857) :

يدين «**ألفريد دى موسيه**» ككاتب مسرحى بصورة ملحوظة للمؤلف المسرحى الشهير «**ماريڤو**» Marivaux ، الذى كانت طريقته الفنية فى المسرح مستمدة من تأثره بالكوميديا الإيطالية المعروفة باسم «**الكوميديا ديلآرتى**» Commedia dell'Arte (الكوميديا المرتجلة أو «**كوميديا الفن**») . ولقد أثر «**ماريڤو**» بدوره تأثيراً بالغاً فى كتاب المسرح الفرنسى منذ القرن الثامن عشر ، وكان مصدر إلهام لكثير من كتاب المسرح الفرنسى ، حتى فى الوقت الذى كان فيه تأثير «**موليير**» لايزال طاغياً فى عالم المسرح الفرنسى .

ولم يكن «**ألفريد دى موسيه**» فى البداية يدرك تماماً حقيقة أهدافه ، فلقد بدأ حياته كاتباً رومانسياً جاداً ، وألف مسرحيات ذات أهمية ضئيلة ولكنها تصطبغ بشحنة كبيرة من العاطفة والإحساس المرهف . ولقد قوبلت مسرحيته المبكرة «**ليلة من ليالى ڤينيسيا**» La Nuit Venitienne (1830) عند عرضها بسخط من الجمهور ولم تلق النجاح المرجو . أما مسرحيته «**أندريه دل سارتو**» André del Sarto (1832) ، فتزخر بكثير من التفاصيل المملة التى لاطائل من ورائها ، فضلاً من أن النجاح لم يحالفه فى بناء شخصية الرسام العجوز الذى يلعب الدور الأساسى فيها . ولكن مسرحيته «**لورانزاتشيو**» Lorenzaccia (1834) تعتبر أفضل أعماله المبكرة وأقواها ، رغم أنها مفككة فى بعض أجزائها وتفتقر إلى الوحدة العضوية المتقنة .

غير أن «**موسيه**» بدأ تدريجياً يتلمس طريقه نحو أسلوب خاص متميز وطريقة فنية جديرة بالإعجاب : ففى مسرحية بعنوان «**نزوات ماريان**» Les Caprices de Marianne (1833) ، نجد شاباً يدعى «**سيليو**» Celio يقع فى غرام امرأة متزوجة تدعى «**ماريان**» ، ثم تقع هذه المرأة بدورها فى حب صديق للشاب «**سيليو**» يدعى

«**أوكتاف**» Octave . وتتسبب «**ماريان**» – وهى امرأة ذاتِ نزوات جامحة ورغبات عارمة – فى موت الشاب «**سيليو**» دون قصد منها ، إذ يصدم «**سيليو**» ذو الحس المرهف والمشاعر الرقيقة من سلوك هذه المرأة الشائن ، ويحس أن حبه لها يسير فى طريق مسدود ، فيقرر الانتحار والخلاص من الحياة . وتنتهى المسرحية بمشهد نرى فيه كلاً من «**ماريان**» وعشيقها «**أوكتاف**» وهما يقفان أمام قبر «**سيليو**» التعس ، وعندما تعرض «**ماريان**» حبها على «**أوكتاف**» يرفض الشاب هذا الحب ، لأنه موقن من أن «**سيليو**» هو الذى كان يحبها فى الحقيقة بإخلاص وتفان ليس لهما مثيل .

وفى مسرحية أخرى عنوانها «**فانتازيو**» Fantasio (1833) ، نشاهد رجلاً محباً للفن ينساق وراء ملذاته الحسية ، لكنه رغم ذلك لايجد متعة فى ممارسة هذه الملذات ولافى الانكباب على الشهوات ، وكأنه «**فاوست**» الذى وضع «**جيته**» خصاله . ثم يستبد به على أثر ذلك نوع من الزهد فى متع الحياة ، ويتخذ لحياته سبيلاً آخر يبغى من ورائه أن يقدم للناس عملاً نافعاً ، ومن ثم يرتدى زى مهرج من مضحكى الملوك ويتمكن – وهو فى تنكره هذا – من فسخ خطبة الأميرة التى يعمل فى خدمتها لأمير شرس الطباع كان ينوى أن يتزوجها . ومن الواضح أن «**موسيه**» قد تأثر فى تأليف هذه المسرحية بشخصية «**فاوست**» «**لجيته**» وحاول أن ينسج موضوعاً على منوالها . ولقد حاول «**موسيه**» فى هاتين المسرحيتين أن يسبر أغوار النفس البشرية ، وأن ينفذ إلى أعماقها ليقف على كنه مايحركها ، وليعرض علينا مدى التناقض الصارخ فى سلوك البشر وقيمهم . ورغم أن الأحداث بين هاتين المسرحيتين تنتمى إلى عالم الواقع ، إلا أن الخيال يغلف فيهما مانراه من مظاهر واقعية .

وفى مسرحية بعنوان «**لا استخفاف بالحب**» on ne badine pas avec l'Amour (1834) ، ينتقل «**موسيه**» إلى محاكاة نمط مسرحى يعرف باسم «**كوميديا الأمثال**» Comedie-Proverbe ، كان الكاتب المسرحى فيه يختار مثلاً شائعاً ثم يبنى أحداث مسرحيته عليه . وكانت «**كوميديا الأمثال**» نمطاً شائعًا فى بلدان شتى إبان القرن الثامن عشر ، وكان من أبرز كتابها «**لويس كارمونتيل**» Louis Carmontelle الذى كان رساماً ثم اتجه إلى التأليف المسرحى ، واعتمد فى مسرحياته على الإيجاز والتركيز واستخدام الألغاز والحكم والفكاهة التى تخفى خلفها الجدية . ولقد ألف «**كارمونتيل**» كتاباً بعنوان «**الأمثال الدرامية**» Proverbes Dramatiques (1768–1781) فى ثمانية مجلدات ، كان له أبلغ الأثر فى كتاب المسرح الذين خلفوه، ومن بينهم «**ألفريد دى موسيه**» الذى طور هذا النمط المسرحى بحيث جعله

يجمع مابين الرقة والعمق . ويصور لنا **«موسيه»** فى مسرحية **«لا استخفاف بالحب»** بارون متعجرفاً متحذلقاً يعد العدة كى يزوج نجله المدعو **«برديكان»** Perdican ابنة أخته المدعوة **«كاميليا»** ، التى تشبه **«ماريان»** فى نزواتها الجامحة ورغباتها العارمة . ويتضح لنا من سياق الأحداث أن **«كاميليا»** لاتميل إلى قبول **«برديكان»** زوجاً لها ، ولكنها مع ذلك تستشيط غضباً وتتميز غيظاً عندما تجده لايكترث بأمرها ، بل يميل إلى فتاة ريفية قويمة السلوك تدعى **«روزيتى»** Rosetti .

ويدفع الحنق **«كاميليا»** إلى الثورة من أجل كرامتها المجروحة وكبريائها الذى امتهن ، فتقوم بتدبير سلسلة من المكائد والحيل بهدف الاستيلاء على قلب **«برديكان»**، فهى تارة تغريه أن يعترف لها بحبه ولكنه عندما يعترف تسخر منه ، وتارة أخرى تحاول بشتى السبل منع زواج روزيتى منه . وذات مرة يراها **«برديكان»** وهى تبكى وتنتحب فيرق قلبه لها خاصة حينما يعلم أنها تحبه ، ويبادلها العناق الحار والقبلات ، ولكن **«روزيتى»** تفاجئهما وهما على هذه الصورة فتهرب والحزن يعتصر قلبها وتقضى نحبها كمداً وحسرة . وما أن تعلم **«كاميليا»** بموت **«روزيتى»** حتى ترفض الاقتران بالشاب **«برديكان»** ، حيث إنها تعتقد أن هلاك **«روزيتى»** بسبب قوة عاطفتها نحوه سيظل عقبة أمام ارتباطهما .

ولقد استطاع **«موسيه»** فى هذه المسرحية أن يرسم صورة رائعة لبطلته **«كاميليا»** ، ونجح فى أن يكشف بمهارة عن التناقض العجيب فى مشاعرها . وكان من عوامل نجاحه وتألقه أنه وضع فى مواجهة الشخصيات الرئيسة التى تتصرف تصرفات جادة فى مسرحيته مجموعة ممتعة من الشخصيات التى تحقق عنصر الفكاهة وترسم البسمة على الشفاه : مثل الأستاذ **«بلازيوس»** maître Balzius معلم الشاب **«برديكان»** ، ومدام **«بلوش»** madame Pluche مربية الفتاة **«كاميليا»** ، والأب **«بريدين»** père Bridaine قسيس القرية . وقلما نجد بين مسرحيات القرن التاسع عشر الرومانسية مسرحية تفوق هذه المسرحية عمقاً ودقة وبراعة فى تحليل العواطف الإنسانية .

أما مسرحية **«الشمعدان»** La Chandelier (1835) فتعالج قصة حب مماثلة: فبطلتها **«جاكلين»** Jacklaine زوجة لعوب تدخل الغفلة على زوجها المخدوع قليل الفطنة المدعو **«أندريه»** André . ذلك أنها تقع فى حب جندى مأفون يدعى **«كلافاروش»** Clavaroche ، ولكى تصرف عنه شكوك زوجها تتظاهر بأنها تميل إلى كاتب شاب مشبوب العاطفة يدعى **«فورتونيو»** Fortunio . ولسوء الحظ يظن هذا

الكاتب الشاب أن هذا التظاهر بالميل عاطفة حقيقية صادقة من جانب «**چاكلين**» ، فيغرق فى حبها حتى الثمالة بينما هى لاتكترث بتفانيه وصدقه فى حبها . ثم تتمخض الأحداث عن مأساة مروعة يذهب الكاتب الشاب الرقيق ضحية لها ، وتتوالى المشاهد التى تتلاحق لها الأنفاس فى عنف وإثارة ودون هوادة حتى نهاية المسرحية.

وفى العام التالى يؤلف «**ألفريد دى موسيه**» مسرحية أخرى عنوانها «**لاينبغى الجزم بشئ**» Il ne faut jurer de rien (1836) ، يدور موضوعها حول شاب شهم يدعى «**ڤالنتان ڤان بروش**» Valentin van Bruch . إذ يستسلم هذا الشاب لضعفه -تحت تأثير نزوة جامحة طارئة – ويقدم على التغرير بفتاة طيبة تدعى «**سيسيل**» Cecile ، لكن ينتهى الأمر به إلى الوقوع فى حبها بصدق والتفانى فى عاطفته تجاهها . ونلاحظ أن الحب فى هذه المسرحية – كما هو الحال فى معظم مسرحيات «**ألفريد دى موسيه**» – هو الينبوع الرئيسى للحياة ، لأنه لايسيطر على البشر فحسب بل يهيمن كذلك على الكون بأسره بما فيه من موجودات شتى ومن كواكب تدور فى أفلاك السماء وتشق أجواز الفضاء .

على أن «**موسيه**» يظهر مزيداً من التطور فى بناء شخصياته المسرحية بطريقة تتميز بالإتقان ، وذلك فى مسرحية بعنوان «**نزوة**» Caprice (1838) ، ويبدو هذا التطور جلياً بوجه خاص فى رسمه لشخصية الزوجة الوفية «**ماتيلدا**» Matilda ، وكذا فى رسمه لشخصية «**شاسينى**» Chacine زوجها الغادر الأثيم . أما شخصية «**مدام دى ليرى**» madame de Lery ، فقد بلغ تصويرها على يديه شأواً عظيمًا ، لأنها تظفر بإعجابنا نظراً لطيبة قلبها وثرثرتها اللطيفة .

ثم ألف «**موسيه**» – بعد ذلك بسبعة أعوام – مسرحية بعنوان «**لاينبغى أن يكون الباب مفتوحاً أو مغلقاً**» Il faut qu'une Porte soit ouverte ou fermeé (1845) ، يدور موضوعها حول كونت يقوم بزيارة لمنزل مركيزة ، وتنتهى الزيارة بأن يعرض الزواج على المركيزة . وكانت آخر مسرحيات «**موسيه**» مسرحية تحمل عنوان «**كارموسين**» Carmosine (1850) ، وهى مسرحية بلغ فيها «**موسيه**» الذروة فى تصوير الجو الخيالى . وموضوع المسرحية ذو طابع مثالى ، حيث تدور الأحداث حول إحدى الوصيفات اللائى يعملن فى البلاط الملكى ، وتتدله هذه الوصيفة فى حب الملك ذاته وتغدو مجنونة بغرامه . ثم تعلم الملكة بقصة هذا الغرام المشبوب ، ولكن مشاعرها النبيلة تدفعها إلى أن تبعث زوجها الملك عن طيب خاطر إلى الوصيفة المدلهة فى حبه ، كى يهدىء من روعها ويبث الاطمئنان فى نفسها .

وعلى الرغم من التناقض البادى فى بعض مسرحيات «**ألفريد دى موسيه**» ، إلا أن العواطف الإنسانية تتخذ عنده شكلاً محسوسًا كما تكتسب الشخصيات أهمية فريدة . ولكن من العسير على المرء أن يدرك عظمة «**موسيه**» أو قدرته على الكتابة المسرحية من مجرد تلخيص هزيل لمسرحياته ، لأن تأثيره الحق يكمن فى أسلوبه وتعبيراته التى يسوقها على لسان شخصياته . ومن المميزات التى استطاع «**موسيه**» عن طريقها النجاح فى التأثير فى ألباب المشاهدين قدرته على مزج المأساة بالفكاهة فى يسر وسلاسة وبغير افتعال . ولكن «**موسيه**» لم يستمد عنصر الفكاهة من قلب المواقف رأسًا على عقب كما كان يفعل كاتب الكوميديا جلبرت – كما سنوضح فى فصل لاحق – بل كان يعتمد على إظهار الانقباض المستتر وراء الضحك وخلف السخرية ، فضلاً عن أنه أضاف إلى روح الخيال قدرة على النفاذ فى أغوار القلب البشرى .

إن تفوق «**ألفريد دى موسيه**» يستند إلى رقة أسلوبه ورهافة إحساسه ، ويرجع إلى دقة تصويره لشخصياته ووضوحها ، وإلى الجو الخيالى الغريب الذى يسرى فى أجواء مسرحياته . كذلك فإن عبقريته تكمن فى تحليله البارع للعواطف الإنسانية وفى أسلوبه الرقيق المتقن عند عرض هذه العواطف وتقصى أسباب التناقض فى مسلك البشر ، وهو ماسنعرض له تفصيلاً فى تحليلنا لمسرحيته «لورانزاتشيو» التى اخترناها كمثال على مسرحياته التاريخية الممتازة .


تحليل مسرحية
لورانزاتشيو Lorenzaccio
للكاتب الفرنسى الكبير ألفريد دى موسيه

تحليل مسرحية لورانزاتشيو Lorenzaccio
للكاتب الفرنسى الكبير ألفريد دى موسيه

نبذة عن موضوع المسرحية :

استمد **«ألفريد دى موسيه»** مادة هذه المسرحية من عدة وثائق عثر عليها تتعلق بحياة دوق فلورنسا **«ألكسندر دى ميدتشى»** ، الذى تم قتله بسبب طغيانه على يد شخص يدعى **«لورنزو** Lorenzo**»** ، كانوا يطلقون عليه اسم **«لورانزاتشيو»** تهكمًا واستهزاءً بسبب ضعف شخصيته وقلة حيلته . وتدور فكرة مسرحية **لورانزاتشيو»** حول موضوع الانتقام الذى يستولى كالهاجس على البطل الذى سميت على اسمه المسرحية؛ إذ يقدم **لورانزاتشيو»** على قتل دوق فلورنسا **«ألكسندر دى ميدتشى»** مدفوعاً بنوازع شخصية وبأفكار ثورية فى الوقت نفسه . ونود أن نوضح منذ البداية أن **«ألفريد دى موسيه»** كان واقعًا تحت تأثير مبادىء الثورة الفرنسية ومعجبًا بها على وجه الإجمال ، ولكنه لم يكن يقر بحالٍ من الأحوال ما انحدرت إليه هذه الثورة العظيمة من أعمال عنف دامية لامبرر لها .

وإذا كان الانتقام هو موضوع مسرحية **لورانزاتشيو»** ، فإن من حقنا أن نقارن بطل هذه المسرحية **«لورنزو»** بأوريستس الإغريقى أو بهاملت الشيكسبيرى ، نظراً لأن **«لورنزو»** جعل الانتقام بمثابة ثأر شخصى وليس هدفاً ثورياً ناجماً عن موقف سياسى . ولكن **«موسيه»** يقارن بطله **«لورنزو»** بالرومانى **«بروتوس»** Brutus – وهو غير **«بروتوس»** مغتال **«يوليوس قيصر»** – الذى انتقم من **«تاركوينيوس المتغطرس** Tarquinius Superbus ، آخر ملوك روما السبعة ، بسبب طغيانه واستبداده . وعلى أية حال ، فإن **«لورنزو»** يقتل فى شخص الدوق **«دى ميدتشى»** الرجل الذى أذله وسحق كبرياءه وسخره لتلبية نزواته ، وجعله يحس دوماً بضعفه وضآلته أمامه ، وهو فى الوقت نفسه يقتل فى شخصه الطاغية الذى استعبد مدينة فلورنسا الحرة وأذل شعبها ونفى شرفاءها واستباح أعراض نسائها .

ومسرحية **لورانزاتشيو»** من المسرحيات الرومانسية القليلة التى نجت من الوقوع فى براثن المذهبية المقيتة ، حيث إن مؤلفها قد ابتعد فيها عن تصوير العاطفة الجارفة التى تدفع الشخصيات دفعاً إلى النهاية المأساوية المروعة دون تبرير كافٍ أو مقنع ،

كما أن مؤلفها – وهو من المغرمين بشيكسبير إلى حد الولع – كان يهدف فيها إلى صياغة موضوع شيكسبيرى عن ثيمة الانتقام يحاكى به أسلوب أستاذه الإنجليزى.

حبكة المسرحية وبناؤها الدرامى :

تنقسم المسرحية إلى خمسة فصول ، يحتوى كل فصل منها على عدد من المشاهد ، ويعتمد بناؤها الدرامى أساسًا على الطريقة الشيكسبيرية ، وهى خلق عقدة رئيسة يحيط بها عدد من الثيمات الفرعية التى تساعد على تجسيمها وإبرازها . وبالتالى فإن البناء الدرامى لمسرحية **لورانزاتشيو»** بناء تركيبى أكثر منه بناءً معتمداً على الوحدة العضوية ، التى وضع الفيلسوف أرسطو مواصفاتها بالنسبة للمذهب الكلاسى القديم .

ويعتبر الفصل الأول بمثابة تمهيد يقدم فيه المؤلف فكرة المسرحية وشخصياتها العديدة . وفى بداية هذا الفصل نشاهد **«لورنزو»** ، الشخصية المحورية ، وهو يرافق الدوق فى إحدى مغامراته الليلية التى تنم عن انحلال الدوق وتبين مساندة **«لورنزو»** له فى ذلك الاتجاه . ومن خلال مشاهد هذا الفصل الستة نحس بالكابوس الذى يجثم على صدر فلورنسا ، إذ يظهر لنا المؤلف حياة الترف والبذخ الزاخرة بالفسق والمجون التى يرفل فيها الدوق وحاشيته ، وفى مقابلها نطلع على حياة الشعب البسيطة المثقلة بالهموم والمشاكل التى تبدو ساكنة على السطح ولكنها تغلى وتفور فى الأعماق .

ويقدم **«موسيه»** لنا فى هذا الفصل شخصيات معينة من الشعب بأسمائها ، مثل شخصية **«مافيو»** الذى استباح الدوق شرف أخته ، ولكنه يترك شخصيات أخرى بدون أسماء ويكتفى بأن يميزها عن طريق صفاتها أو وظائفها ، مثل تاجر الحرير والصائغ والطلاب . وفى هذا الفصل يبين المؤلف أن الشعب طائفتان : إحداهما ثائرة متذمرة ترفض الطغيان ، والأخرى مستكينة خاضعة على قدر من السذاجة ، لأنها تعجب بالبذخ ومظاهر الثراء وتحسد الأثرياء على النعم التى يرفلون فيها ، دون أن تفطن إلى أن ماهم فيه من ترف إنما تم على حساب الشعب الخانع الذليل . ونصادف فى هذا الفصل أنموذجاً لشخصية الشرير villain التى ابتكرها **«شيكسبير»** فى شخص **«ياجو»** بمسرحية **«عطيل»** Othello ، ولقد جسدها **«موسيه»** فى مسرحيتنا هذه بشخصية الدون **«سالڤياتى»** تابع الدوق ، الذى يرمز لنزعات الشر ويعكس بمسلكه الشرير كل النزوات القبيحة .

وفى نطاق الثيمات الفرعية نجد ثيمة الكاردينال **«ڤالورى»** ، رجل الدين المرائى ، الذى يستغل معرفته بعلاقة الحب التى تكنها زوجة أخيه للدوق «دى

ميدتشى» ، بغية أن يسيطر عن طريق هذه العلاقة على الدوق وأن يسخره لخدمة أغراضه . وهناك ثيمة فرعية أخرى تتعلق بالسير **«موريتشه»** ، رئيس الثمانية ، الذى يحذر الدوق الطاغية من **«لورنزو»** ولكن الدوق يسخر من تحذيراته ولايصدقها ، ثم تتم المواجهة بين السير **«موريتشه»** و **«لورنزو»** فيتمكن الأخير بدهائه من تصنع الجبن وتمثيل الخوف عندما جرد الدوق سيفه من غمده من أجل اختباره . وبوسعنا أن نقارن تصنع **«لورنزو»** للخوف وادعائه الجبن فى هذا الموقف بتصنع **«هاملت»** للجنون فى المسرحية التى تحمل اسمه مع الفارق فى المعالجة بطبيعة الحال .

ثم ينقلنا المؤلف من بعد ذلك إلى عامة الناس فى مدينة فلورنسا ، ليوضح لنا جانبًا من معاناة البسطاء وتذمرهم من فساد الحكم وطغيان الحاكم . وهناك ثيمة فرعية أخرى فى هذا الفصل الذى يحشد فيه **«موسيه»** الأحداث حشداً ، يقدم من خلالها المؤلف **«ماريا»** ، والدة **«لورنزو»** و **«كاترينا»** خالته ، كى يبين لنا من خلالهما جانبًا آخر من جوانب شخصية بطله ، ثم يختتم الفصل بمشهد يمثل المنفيين وهم يغادرون مدينة فلورنسا ، التى يشبهها المؤلف بأم تأكل أطفالها وتدمرهم بغير رحمة ولاشفقة .

ثم يمضى بنا المؤلف – فى الفصل الثانى المكون من سبعة مشاهد – إلى مكان آخر للأحداث ، حيث نشاهد أسرة **«ستروتسى»** المؤهلة أكثر من سواها لقيادة الشعب فى ثورته ضد الطغيان . ويوضح المؤلف – من خلال الحوار الدائر بين أفراد هذه الأسرة – الروح الثورية التى يتصف بها أعضاؤها ، كما يركز على إظهار أبعاد كل شخصية فيها ، سواء التى تميل منها للعقل والاتزان مثل **«فيليب»** ، أو التى تندفع فى ثورتها إلى الحد الأقصى مثل **«بيير»** ، أو التى تتصرف فى حدود مسئوليات الوظيفة التى تتقلدها مثل العمدة **«ليون»** . وفى هذا الفصل تتم مواجهة ثلاثية بين الكاردينال **«ڤالورى»** والرسام **«تيبالديو»** وبطلنا **«لورنزو»** ، يقرر على أثرها الأخير استغلال روح الرسام الثورية وضمه إلى صفوف الثورة من أجل خطة الانتقام التى يدبرها ، حيث إنه أدرك خلال المواجهة أن الرسام وطنى متحمس ومستعد للقتل من أجل مدينة فلورنسا . وهناك أيضاً مواجهة أخرى ثنائية بين الكاردينال **«ڤالورى»** وزوجة أخيه المركيزة **«تشيبو»** ، وهى مواجهة تسفر عن معرفة الأخيرة بنوايا الأول ، وتدرك أنها نوايا تتنافى مع قداسته كرجل دين على أعلى مستوى ، وتوفن من أنه يدفعها إلى أن تصبح عشيقة للدوق ، كى يتمكن عن طريق هذه العلاقة المشينة من السيطرة على الدوق الطاغية وتحريكه كما يشاء .

وفى هذا الفصل أيضًا تطغى على «**موسيه**» نزعته الرومانسية المتأصلة ، فيجرى على لسان «**ماريا**» أم بطلنا «**لورنزو**» و «**كاترينا**» خالته حواراً ، كى يوضح من خلاله أن هناك تشابهًا فى تاريخ الرومان القديم بين «**بروتوس**» – مغتال آخر ملوك روما الطغاة – وبين «**لورنزو**» بطل مسرحيته ، وهو حوار بمثابة استطراد نعتبره خروجًا على السياق الدرامى وعلى حبكة المسرحية ، لأن من الممكن استنتاجه ضمناً دون الإعلان عنه والجهر به فى مشهد كامل . غير أن مايهمنا فى هذا المشهد هو إبراز المؤلف لجانب آخر من جوانب شخصية «**لورنزو**» ، وهو جانب البراءة والطهر فى حضرة كل من والدته وخالته .

ولكن «**لورنزو**» لايلبث أن يعود مرة ثانية إلى التمويه وإخفاء حقيقته عن الثائرين وعن المستبدين سواءً بسواء ، لأنه من ذلك الطراز الذى يلبس لكل موقف مسوحه ومايناسبه من رداء . ثم يقع الدوق الطاغية فى غرام المركيزة «**تشيبو**» التى تجد نفسها منساقة لعشقه كالمسحورة ، ولكنه لايلبث أن يسأم حبها بعد فترة من الزمن وينصرف عنها ، وتهفو نفسه إلى وصال «**كاترينا**» خالة «**لورنزو**» التى خلبت لبه وملكت عليه فؤاده . وهو تصرف يؤجج نار الغضب فى نفس «**لورنزو**» ويزكى لهيب الثورة بين جوانحه ، فتزداد رغبته فى الانتقام وتتنامى دوافعه لإتمام الثأر . وفى هذا الفصل أيضاً يقدم «**بيير ستروتسى**» – الذى يحس بالقهر والغبن – على طعن الشرير «**سالفياتى**» طعنة نجلاء انتقامًا لشرف «**لويزا**» ، ابنة أخيه الحبيب «**فيليب**» ، التى غرر بها الدوق واعتدى عليها بمساعدة الوغد الشرير «**سالفياتى**» . ولكن الأخير لايموت فى الحال على أثر الطعنة ، بل يتحامل على نفسه حتى يصل إلى قصر الدوق مخضبًا بدمائه على الطريقة الرومانسية التى تهدف للإثارة وتبتغى التأثير . أما «**لورنزو**» فيقدم – فى نطاق خطة انتقامه – على إخفاء الدرع الواقى الذى دأب الدوق «**دى ميدتشى**» على ارتدائه خوفاً من أن يقدم أحد على اغتياله .

وفى الفصل الثالث المكون من سبعة مشاهد أيضاً نرى القاتل المحترف ، الذى لجأ إليه «**لورنزو**» لكى يدربه على المبارزة وفنون القتال من أجل أن يصبح قادراً على اغتيال الدوق ، ونلمح من خلال كلمات «**لورنزو**» للقاتل المحترف أن النار مستعرة داخله ، وأن حقده على الدوق الشرير قد بلغ أقصاه . وفى منزل آل «**ستروتسى**» نسمع حواراً مطولاً بين الثوار حول ضرورة الانتقام وعن حتمية قيادة الجماهير إلى الثورة على الطغيان ، وهو حوار يتميز بالحماس الرومانسى ويزخر بالكلمات الرنانة والألفاظ الطنانة . ثم نشاهد الدوق الطاغية وهو يتحرك فى الاتجاه المضاد ، حيث يأمر

بالقبض على كل من «**بيير**» وأخيه «**توماس ستروتسى**» بتهمة محاولة قتل الشرير «**سالفياتى**» . ويمهد المؤلف فى هذا الفصل لحدوث تقارب فى الفكر بين «**فيليب ستروتسى**» وبين «**لورنزو**» ، إذ كان الأول يحسب الثانى شخصًا ضعيفاً خائر العزيمة ، ولكنه بعد أن تحاور معه طويلاً أحس أن وراء صمته روحاً ثائرة وعزيمة قوية ، فأعلن أن «**لورنزو**» هو «**بروتوس**» الجديد الذى سيزهق روح الطغيان المتجسدة فى شخص الدوق «**دى ميدتشى**» .

ولقد أثقل المؤلف هذا الفصل بالمونولوجات المطولة ، ولم يلجأ فيه للحوار المتبادل أو المتلاحق ، ولعل السبب فى ذلك هو أنه كان يريد استجلاء أعماق بطله «**لورنزو**» ، الذى ظل صامتًا منذ بداية المسرحية بدون أن يعلن للآخرين شيئًا عن حقيقته . وبين الفينة والأخرى ينقلنا المؤلف لاستكمال الصورة الرئيسة عن طريق ثيماته الفرعية ، سواء مايدور منها حول والدة البطل وخالته أو حول الكاردينال والمركيزة ، بحيث يتم تصاعد الموقف من كافة أطرافه وتعقده من كافة نواحيه تمهيداً للوصول به إلى الذروة المرتقبة . كما أن المؤلف يجمع فى هذا الفصل بين الدوق الطاغية والمركيزة المغرمة به ، حيث نشاهدها وهى تحاول بث روح إيجابية داخله عن طريق حبها له بما يخدم طموحها الذاتى ، ولكن كان عليها – لكى تصل إلى هذا الهدف – أن تواجهه بحقيقته كطاغية ويكره الشعب له . وعندما يلمحها الكاردينال المرائى خارجة من مخدع الدوق ينتشى طرباً ويبتهج فى قرارة نفسه ، لأنه يعتقد أن الفرصة قد غدت سانحة لاستغلال الموقف وتحويله إلى صالحه . غير أن المركيزة – وهذا ماسنعرفه فى الفصل الرابع – تضيع عليه هذه الفرصة ، ولاتسمح له باستغلالها لمآربه الشخصية ، فتعترف لزوجها المركيز بعلاقتها الشائنة مع الدوق ، تاركة الكاردينال ليجتر حقده وليصب جام غضبه عليها . أما «**فيليب ستروتسى**» فيزداد اقتناعًا بأنه لابديل عن الثورة ، فيتزعم الثوار بغية اقتلاع جذور «**آل ميدتشى**» وتحرير مدينة فلورنسا من سطوتهم وطغيانهم . لكن فورة حماسه لاتلبث أن تخمد وتنطفئ ، حينما تموت ابنته «**لويزا**» مسمومة بتدبير من الدوق السادر فى غيه ، كى يتخلص من ثمرة اعتدائه عليها ويقتلها هى والجنين القابع بين أحشائها.

ويتكون الفصل الرابع من أحد عشر مشهداً ، ويقوم «**لورنزو**» فى بدايته بتدبير خطة محكمة لاصطياد الدوق عن طريق تدلهه فى عشق خالته «**كاترينا**» ، فيدبر له موعداً غرامياً موهومًا معها وهو ينوى الإجهاز عليه . وعند عودة الأخوين «**بيير**» وأخيه «**توماس ستروتسى**» من السجن – بعد الإفراج عنهما – يباغتان عند وصولهما

للمنزل بكارثة وفاة ابنة شقيقهما «**لويزا**» ، وبانهيار معنويات الأخ الأكبر «**فيليب**» تحت وطأة هذه المصيبة الداهمة . ومن ثم ينبرى «**لورنزو**» إلى إلقاء مونولوج مطول على المشاهدين ، يشبه فى طبيعته مونولوج «**هاملت**» الشهير ، ويعلن فيه حالة التردد التى تسيطر عليه وتعذبه من الداخل .

وبعد دفن «**لويزا**» التعسة وانهيار معنويات والدها «**فيليب**» نحس أن الثورة ستئول إلى الإخفاق والفشل ، لأن رأسها المفكر وعقلها المدبر قد غدا مشلولاً عن الحركة ، وبالتالى فقد خلت ساحة العمل الثورى من الحصيفين والعقلاء ، ولم يعد يرتع فيها سوى المندفعين والمتهورين . ويدور «**لورنزو**» على منازل أنصار الجمهورية ليعلن لهم أن يأخذوا أهبتهم ، لأنه قد عقد العزم على اغتيال الطاغية المتغطرس ، ولكنهم لايصدقونه جميعاً ويسخرون منه ، وبوجه خاص حينما يؤكد لهم أنه سيقتل الدوق الليلة .

ويسرع الكاردينال المنافق لكى يحذر الدوق من «**لورنزو**» الذى ينوى اغتياله ، ولكن الدوق لايصدقه ويسخر منه ، تماماً مثلما فعل «**يوليوس قيصر**» قبل اغتياله مع العراف الذى جاء لكى يحذره – فى مسرحية «**يوليوس قيصر**» لشيكسبير – من المصير الدامى الذى أعده القتلة له أثناء توجهه لمجلس الشيوخ الرومانى . وفضلاً عن ذلك فإن الدوق يسخر من السير «**موريتشه**» ، رئيس الثمانية ، عندما يفضى إليه الأخير بمخاوفه ، ويتهمه بأنه من المؤمنين بالخرافات والمصدقين للخزعبلات ، وهى طريقة درامية شيكسبيرية من طرق المفارقة الدرامية حاكاها «**موسيه**» فى مسرحيته . ويختتم المؤلف هذا الفصل بالذروة التى حشد من أجل تحقيقها الأحداث السابقة ونسجها ليمهد لها ، ونعنى بها قتله للدوق على الطريقة التى يحبذها المسرح الرومانسى ، ثم فراره بعد ارتكاب جريمته دون مباهاة بفعلته ، وبغير إعلان من جانبه بأنه هو الذى جندل الطاغية ليظفر بالغار وأكاليل الانتصار .

أما الفصل الخامس والأخير فهو مكون من سبعة مشاهد فقط ، تتم خلالها معرفة الكاردينال بنبأ مصرع الدوق الطاغية ، ثم شعوره بالحيرة إزاء اختيار من يخلفه فى منصبه ، إلى أن ينتهى رأى مجلس الثمانية إلى انتخاب «**كوم دى ميدتشى**» خلفاً للدوق المقتول . ثم يقابل «**لورنزو**» «**فيليب**» ويزف إليه نبأ اغتياله للطاغية ، مما يؤدى إلى ابتهاج «**فيليب**» وخروجه مؤقتاً من حالة الإحباط التى لازمته منذ وفاة ابنته . غير أن المؤلف يصور لنا الشعب منصرفاً إلى شئون حياته اليومية وغير مكترث بهذا الذى حدث فى المدينة ، على خلاف ماكان الثوار يعولون عليه من ابتهاج شعبى

فرحًا بمقتل الطاغية . وبسبب هذا البرود الشعبى أو عدم الاكتراث بما وقع من أحداث، لم يصبح «لورنزو» بطل الساعة ، ولم يحمله الناس على الأعناق ويهتفوا بحياته لأنه حررهم من الطغيان . وكان الجزاء الذى ينتظر البطل المغوار هو التجاهل وليس أكاليل الغار ، وهو البرود وليس الورود ؛ والأدهى من ذلك أن «لورنزو» قد أصبح فى نظر القانون خائنًا للوطن لامخلصًا له من العسف والظلم ، فأصدر مجلس الثمانية قرارًا بإهدار دمه ومنح مكافأة بالغة السخاء لمن يأتى برأسه .

وتنتهى حياة الثائر المنتقم «لورنزو» بطعنة مميتة من أحد الدهماء تودى بحياته، ويقوم الغوغاء بعد قتله بإلقاء جثته فى البحيرة . وكأن المؤلف يقول لنا بغير لفظ إن الثوار لايكافئون دومًا بالغار ولا بأكاليل الانتصار ، بل يجازون أحيانًا بالجحود ونكران الجميل ، أو يعاقبون بالقتل فيلاقون جزاء «سنمار» . ونحن نعتبر أن هذا الفصل الأخير بوجه عام فصلاً مضادًا للذروة anti-climax ، وإن كان المؤلف يهدف من ورائه لإكمال الذروة عن طريق تخفيف التوتر والتصاعد وحل العقدة التى أحكم وثاقها فى الفصل السابق . ولكنه على أية حال فصل زاخر بالأحداث الاستطرادية التى لاتخدم التركيز الدرامى من قريب أو من بعيد ، فضلاً عن كونها أحداث استطرادية مسهبة ومملة على الطريقة الرومانسية .

تحليل الشخصيات

(1) لورنزو :

شخصية مركبة ذات أبعاد ثلاثة : البعد الأول هو الذى تمثله هذه الشخصية عند عملها فى بلاط الدوق **«دى ميدتشى»** ، حيث يبدو لنا **«لورنزو»** بمثابة الكلب الأمين الذى يلعق حذاء سيده ، ويبرر كل تصرفاته ، ويجاريه فى نزواته ، ويتصنع الجبن والخور ، وينزلق إلى تصرفات شائنة تثير النفور والاشمئزاز . والبعد الثانى هو الذى تمثله هذه الشخصية فى حضرة كل من الأم **«ماريا»** والخالة **«كاترينا»** ، حيث لايبدى **«لورنزو»** سوى السلوك السوى والتصرف الوادع الهادىء ، كما نحس من كلام المرأتين عنه أنهما لايعرفان عن سلوكه سوى الطيبة الأخلاقية والبراءة المحببة . أما البعد الثالث فتمثله الطبيعة الثورية التى تفور داخل **«لورنزو»** كالبركان ، وهى طبيعة تظهر عند تحاوره مع الثوار من آل **«ستروتسى»** ، وكذلك كلما تجسمت أمام بصره محنته الذاتية أو مأساة بلدة فلورنسا أو فظائع الدوق الطاغية . وكاتبنا **«ألفريد دى موسيه»** كاتب رومانسى بمعنى الكلمة ، وبالتالى فهو مولع بالتعقيد فى البناء الدرامى وبالتركيب فى رسم الشخصيات ، بالإضافة إلى أنه يفضل الشخصية المركبة على نظيرتها البسيطة ، وقلما يقدم شخصيات يسير مسلكها فى اتجاه واحد . وبسبب هذا الولع بالتعقيد الدرامى حشد **«موسيه»** فى حبكة مسرحيته هذه كثيراً من المواقف الفرعية ، وجعلها تزخر بطائفة كبيرة من الشخصيات الرئيسة والثانوية .

و **«لورنزو»** شخصية محورية ، سواء بحضوره المتكرر على خشبة المسرح أو باستقطابه للأحداث عند ظهوره ، أو بحديث الآخرين عنه وعن قضيته أثناء غيابه . وتتضح شخصية **«لورنزو»** لنا من خلال المونولوجات المطولة التى بثها المؤلف خلال فصول المسرحية ليكشف بها عن أعماق شخصيته ، وعن كنه مايعتمل داخلها ، ويدفعها لاتخاذ هذا الموقف أو ذاك . أما علاقة **«لورنزو»** بالشخصيات الأخرى فيوضحها لنا المؤلف عن طريق الثيمات الفرعية التى يقدم فيها طائفة من الشخصيات ، ثم يجعل بطله يواجهها فى حوار يكشف فيه عن أبعاد العلاقة القائمة بينهم . كما أن المؤلف يوضح هذه العلاقة كذلك عن طريق الحوار الدائر بين **«لورنزو»** وبين عدد من الشخصيات المشاركة معه فى الصراع . ولأن **«دى موسيه»** من أتباع

المذهب الرومانسى الأوفياء فإنه يركز على دوافع الانتقام ، ويتمهل طويلاً عند عرضها بأكثر من تركيزه على فعل الانتقام نفسه أو على نتائجه ، وتلك خاصية تأثر فيها **«موسيه»** بأستاذه **«شيكسبير»** .

وتتميز شخصية **«لورنزو»** – حينما يتاح لنا الاطلاع على مكنون أعماقها – بسمة من النبل تتجلى أول ماتتجلى فى الصراحة التى يخاطب بها نفسه ؛ فمن خلال هذه الصراحة نحس بنبل دوافعه التى تدفعه لارتكاب الجرم من أجل فكرة سامية . ومن اللمحات التى وردت بالحوار المسرحى ، والتى تنهض دليلاً على نبل **«لورنزو»** ، اعترافه بقصوره وفساده ، وتطلعه – رغم هذا الفساد – إلى أن يكون رجلاً شريفاً :

لورنزو : «لقد كنتُ رجلاً شريفاً ، يافيليب ، وقد أعود رجلاً شريفًا ... إننى لازلتُ أحب الخمر والنساء ، وهذا يكفى لجعلى رجلاً فاسقًا ؛ ولكنه لايكفى لجعلى أرغب فى أن أظل رجلاً فاسقًا» .

(الفصل الخامس ، المشهد السادس) .

كما أن **«لورنزو»** لايتجه للانتقام مدفوعاً بظروف تاريخية أو عوامل تستند إلى منطق التاريخ ، رغم أنه لاينكر قوة التاريخ ولا الدروس المستفادة منه :

لورنزو : «إننى لاأنكر التاريخ ، ولكننى لم أكن فيه» .

(الفصل الخامس ، المشهد الثانى) .

وفضلاً عن ذلك فإن **«لورنزو»** لايؤمن بالتفسير التاريخى لأفعال الناس ، لأن التاريخ – فى رأيه – يظهر الناس مختلفين عن حقيقتهم :

لورنزو : «إننى لا أحتقر الناس ، ولكن خطأ الكتب والمؤرخين هو أنهم يظهرونهم لنا مختلفين عن حقيقتهم» .

(الفصل الثالث ، المشهد الثالث) .

وربما كان **«ألفريد دى موسيه»** يقتفى هنا أفكار المعلم الأول **«أرسطو»** فى كتابه **«فن الشعر»** عن الفرق بين الشعر ومنه الدراما وبين التاريخ ، وبالتالى فهو يبغى القول بأن الدراما وحدها هى القادرة على إعطاء التفسير الصحيح لسلوك الناس بسبب عموميتها ورحابة نظرتها ، بينما يعجز التاريخ عن ذلك بسبب مجاله المحدود ونظرته التسجيلية . ويهدف المؤلف بعد ذلك إلى أن يوضح لنا أن **«لورنزو»** – فى انتقامه – مثل الرومانى **«بروتوس»** ، نظراً لأن كلاً منهما يعارض الاستبداد والطغيان . ولكن

المؤلف يوجه أنظارنا أحياناً إلى أن «**لورنزو**» أقرب مايكون إلى «**أوريستيس**» أو إلى «**هاملت**» ، نظراً لأنه مدفوع بثأر شخصى ويتحرك من منطلق دوافع ذاتية :

لـــورنـــزو : «**ترى هل كان شبح والدى يقودنى مثلما قاد «أوريسيتس» نحو «أيجيسثوس» جديد ؟** » .

(**الفصل الرابع ، المشهد الثالث**) .

ويتضح لنا من هذا الاقتباس الأخير أن مؤلفنا يخلط خلطاً مؤسفاً بين مسرحيتى «**هـامـلـت**» و «**إلكتـــرا**» ، حيث إن الشبح قد تجلى لهاملت وحده ، على حين تخلو المسرحيات الإغريقية التى عالجت موضوع انتقام «**أوريستيتس**» من أى مشهد يتعلق بظهور الشبح على الإطلاق . فهل كان هذا الخلط متعمداً من جانب «**ألفـــريد دى موسيه**» ؟ أم أنها مجرد «**زلة قلم**» lapsus calami .

ورغم مظاهر الشبه التى تجمع بين «**لـورنـزو**» ونظرائه فى الدرامـا ، إلا أن «**لـورنـزو**» يبدو فى صورة منتقم من نوع جديد : فهو لايواجه الخصم اعتماداً على طهارته الخلقية التى تمنحه الأفضلية ، بل يحتال ويلجأ إلى التمويه حتى يوقعه فى براثنه مخفياً غرضه الحقيقى خلف جبنه المصطنع . ثم إن «**لورنزو**» – بعد أن يتمكن من اغتيال الدوق الطاغية – لايتباهى بفعلته الثورية مثلما فعل قتلة «**يوليوس قيصر**» ، حينما خرجوا فى نشوة – والدماء تقطر من خناجرهم وتلوث ثيابهم – ليعلنوا للشعب فيما يشبه المباهاة نبأ قتل الطاغية والخلاص من شره ، كى يكسبوا بذلك المجد والفخار ويتوجوا بأكاليل الغار . فالحق إن «**لورنزو**» – على العكس من ذلك – لايبتغى من وراء الاغتيال سوى تحقيق ذاته والسمو فوق ماهو دنىء داخله .. إنه يريد فحسب الانتصار على الدنس الذى ران على قلبه عن طريق إنجاز فعلة سامية فى نظره هو على الأقل ، حيث إنه لايضع فى اعتباره – من وراء الانتقام – مجداً يحققه لنفسه ، ولاشعباً يرفعه فوق الأعناق :

فـيليب : «**لماذا لم تخرج ورأس الدوق فى يدك ؟ فلقد كان الشعب حرياً أن يتبعك باعتبارك منقذه وقائده!** » .

لورنزو : «**لقد تركت الوعل للكلاب .. فليصنعوا هم الوليمة بأنفسهم !** » .

فيـليب : «**لقد كنت خليقاً بأن تمجد الناس إذا لم تكن تحتقرهم!**» .

لورنزو : «أنا لا أحتقرهم على الإطلاق! إننى أعرف (حقيقتهم) .. وأنا مقتنع بالفعل أن هناك قلة ممن يوغلون فى الشر ، وكثيراً من الجبناء ، وعدداً كبيراً من الذين لايكترثون» .

(الفصل الخامس ، المشهد الثانى) .

إن «**لـورنــزو**»يعكس فى هذه الكلمات رأى المؤلف الذى اتضح لنا فى نهـاية المسرحية ، حينما بين لنا أن انتقام «**لورنزو**» يسير فى اتجاه لم تصل إليه بعد ثورة الشعب على الطغيان ، وحينما كشف لنا عن وجود انفصال بين «**لورنزو**» الثائر وبين الجماهير التى لم تسر روح الثورة بعد فى قلوبها . ذلك أن «**لورنزو**» ليس رجل سياسة يبتغى من وراء فعلته الثورية أن يفوز بمقعد الحكم ، وقد يتحول بعد الظفر به إلى طاغية جديد لايقل استبداداً عن سابقه ؛ ولكنه ثائر رومانسى ينشد الانتقام لذاته فى المقام الأول ، ولايهتم بالحصول على مجد شعبى من وراء قتل الطاغية . إن «**لورنزو**» يريد فحسب أن يرتد إليه احترامه لذاته – بعد صنوف الإهانة التى أهيلت عليه – عن طريق القيام بمسلك عظيم فى نظر نفسه لافى نظر غيره .

وربما اكتشف «**لورنزو**» – أثناء سعيه للانتقام – أن هناك ارتباطاً قائماً بين هدفه الشخصى وبين الهدف الثورى ، ولكنه فى حقيقة الأمر لم يكن يسعى إلى إيجاد هذا الارتباط بحال من الأحوال ، وربما لم يدركه بصورة واضحة . وهذه نهاية مخيبة لآمال الرومانسيين ولروحهم الثورية ولشعاراتهم المدوية ، وإن كانت نهاية تبرهن – فى واقع الأمر – على أن «**ألفريد دى موسيه**» كان يحاول الجمع فى عمل واحد بين مزايا المذهب الكلاسى ومزايا المذهب الرومانسى .

(2) الدوق «ألكسندر دى ميدتشى» :

تم بناء شخصية الدوق الطاغية فى المسرحية بطريقة تكاد تكون ميلودرامية ، حيث إن تصرفه ظل دون تغيير أو تحول منذ بداية المسرحية وحتى نهايتها ، فضلاً عن أنه لم يتم تبرير فساده وطغيانه بشكل واضح أو بطريقة مقنعة ، ربما لأن المؤلف أراد منذ البدء أن يحملنا على النفور منه فحسب ، دون أن يتعمق داخله ويسبر أغواره ليوضح لنا الدوافع التى جعلت منه فاسقًا ومستبداً . فإذا سلمنا جدلاً بأن المؤلف لم ينجح فى التعمق داخل شخصية الدوق بنفس المستوى الذى حلل به شخصية «**لورنزو**» وبأن التوفيق قد خانه فى هذا الصدد ، فلابد لنا من القول بأن السلوك الإنسانى ليس قضية مسلمًا بها ، وأنه لامندوحة عن تبريره على الأقل داخل الدراما . ومع ذلك

فهناك مايدل – تلميحًا لاتصريحاً – على أن الدوق متسلط مستبد بسبب كونه حاكماً مفروضًا على مدينة فلورنسا ، ولأن اختياره لم يتم على يد الشعب الفلورنسى الذى كان يتوق للحرية وللنظام الجمهورى ؛ غير أن هذا السبب فى حد ذاته لايدفع الحاكم إلى الاستبداد كنتيجة حتمية . وربما جاز لنا أن نستنتج – من ناحية أخرى – أن سلبية الجماهير فى مدينة فلورنسا واستكانتها هى المسئولة عن تسلط الدوق واستبداده ؛ غير أن المؤلف لم يركز على هذا العامل بشكل واضح أو متميز .

وعلى أية حال ، فإن «**موسيه**» أرادنا – من خلال حبكة المسرحية – أن نصل إلى نتيجة مؤداها أن الدوق «**دى ميدتشى**» رجل مستهتر ينساق وراء نزواته ولايقيم وزنًا للآخرين ويستند إلى سلطته وحدها ، وأنه يجبر الآخرين على الإذعان له دون مناقشة ، فضلاً عن أنه لايهتم بأن تكون طاعة الناس له ناتجة عن احترام بل عن خوف ، مادامت قواته وحراسه يساندوه ومادامت حاميته تسيطر على المدينة ، تقمع كل تمرد ، وتضطهد كل ثائر شريف ، وتعصف بكل مواطن عفيف . وكأن الدوق الطاغية يتأسى بالإمبراطور «**كاليجولا**» الذى كان يردد المقولة التالية كلما سمع أن الرومان يمقتونه : «**دعهم يكرهون ، طالما يخافون**! oderint dum metuant» .

وبوسعنا القول أن «**موسيه**» كان حريصاً – طوال المسرحية – على دفعنا إلى عدم التعاطف مع الدوق على أية صورة من الصور ، حتى يبدو انتقام «**لورنزو**» منه عملاً نبيلاً يظفر بإعجابنا ويلقى منا التقدير والاحترام . ومن أجل هذا السبب – فيما يبدو لى – بالغ «**موسيه**» فى إضفاء الصفات المرذولة على شخصه ، ولكن دون تبرير كافٍ للدوافع ، وبغير أن يضع على لسانه مونولوجات مماثلة للتى وضعها «**شيكسبير**» على لسان «**كلوديوس**» فى مسرحية «**هاملت**» ، لكى يوضح عن طريقها الجانب الإنسانى من شخصيته . ورغم أن «**شيكسبير**» قد مس قلوبنا بإظهاره لهذا الجانب الإنسانى ، إلا أننا لانتساق وراء التعاطف مع «**كلوديوس**» ، لأن فعلته النكراء تظل ماثلة أمام أعيننا ، ولأن عناصر الشر الكامنة داخله أقوى من عناصر الخير الضئيلة التى لاتطفو على السطح إلا لماماً . وتبقى فى هذا المقام كلمة مفادها أننا لو افترضنا جدلاً أن هناك مؤلفًا مسرحياً أراد أن يقدم لنا شخصية «**إبليس**» أو «**الشيطان**» داخل إطار الدراما – مثلما فعل «**جيته**» مع شخصية «**مفيستوفيليس**» فى مسرحية «**فاوست**» – فما هى الدوافع التى يمكن أن يسوقها كتبرير لكراهية الشيطان للبشر ولتربصه بهم على الدوام منذ أن تم خلق آدم ؟ ذلك أننا نعلم حق العلم من خلال تاريخ المسرح الممتد لأكثر من ثلاثة آلاف عام أن الشر الخالص ليس من شيمة الشخصية الدرامية ،

وأنه لابد من وجود دوافع وأسباب للحقد والكره ، وإلا كنا بذلك ننفى الإنسانية عن البشر ونحول الشخصيات الدرامية إلى شخوص ميلودرامية بلاسلوك مقنع ، أو إلى دمى وعرائس تحركها خيوط خفية أو أقدار لامرئية .

وإذن، فبقدر ماتفوق «**ألفريد دى موسيه**» فى بناء شخصية «**لورنزو**» بقدر ماخانه التوفيق فى رسم شخصية الدوق ، التى جاءت مبتسرة وميلودرامية الطابع على نحو ما أسلفنا . وإذا جاز لنا أن نلتمس له العذر فى هذا – وهو أمر ليس من حق الناقد على وجه الخصوص – فإن عذره الذى يبدو كمبرر أن شخصيته المحورية قد ملكت عليه لبه ، واستولت على كيانه كله ولم تترك لسواها سوى النزر اليسير . أما عن علاقة الدوق بلورنزو فهى علاقة مرسومة بعناية : فالدوق – ذلك المستهتر الماجن – يجد فى شخص «**لورنزو**» المثيل الذى يزين له أفعاله الشريرة ، أو ربما كان يعتقد أنه هو الصنو الذى يرى على صفحته ذاته المنحلة بكل أبعادها . ومن أجل هذا السبب فإن الدوق يثق فيه ثقة عمياء ، ولايصدق كلمة واحدة مما يقال عنه ، ليس فقط لأن «**لورنزو**» قد أجاد تمثيل دوره وبرع فى التمويه وإخفاء حقيقة نواياه ، بل لأن الدوق كان بالفعل يميل إلى صحبة «**لورنزو**» ، بهدف توكيد ذاته وبغرض إسكات كل صوت مستفز لضميره . ولكن مع كل هذه العناية من جانب المؤلف بتوضيح العلاقة بينهما ، إلا أنه لم يتح لنا أن نشاهد مواجهة أخيرة بين «**لورنزو**» والدوق قبيل مقتل الأخير ، على الأقل لكى يدفعنا عن طريقها إلى الإحساس بخيبة أمل الدوق حينما يعلم أن ثقته العمياء فى «**لورنزو**» قد تبددت وصارت هباءً منثوراً ؛ إذ ربما أدت هذه المواجهة إلى تأثير درامى ممتاز داخل إطار الإتجاه الرومانسى .

وأما عن صلة الدوق بعشيقاته ، فإن المؤلف لم يبرز منها بشكل جيد سوى علاقته بالمركيزة «**تشيبو**» ، وإن جاء الحوار الذى دار بينهما فى المقابلة الأخيرة رناناً على الطريقة الرومانسية ، ومطولاً بغير فاعلية لميل مؤلفه إلى التأملات الذهنية . وأياً كان الأمر ، فمع كل هذه العلاقات العديدة بالعشيقات نحس أن الدوق لايحب أحداً على الإطلاق سوى نفسه ولايخلص لمخلوق سوى ذاته ، ولايهمه من أية امرأة سوى تحقيق رغباته وإرضاء نزواته وإشباع شهواته وتوكيد غروره . ومن أجل هذه الأسباب فهو يكره المرأة التى تستمر علاقتها به لفترة طويلة ، ويتمنى الخلاص منها بأسرع مايمكنه . وفى المقابل نحس أن المركيزة ترى فى علاقتها بالدوق – رغم كونها تمثل خيانة لزوجها – علاقة تحقق طموحها وتذكى بها ناراً كادت تخمد داخلها . ومن المعروف – وبوجه خاص عند الرومانسيين – أن الحب الذى يتم من طرف واحد فقط

أو يأتى فى غير موعده يغدو بمثابة قوة مدمرة ، ولكن «**ألفريد دى موسيه**» – فيما يبدو – لم يتبع هذه النزعة – على الأقل فى هذه المسرحية – فجعل المركيزة تختار زمن العلاقة وتقرر وجودها من جانبها ، دون أن يسفر حبها الأحادى الطابع عن تدمير الدوق أو عن تدمير ذاتها .

وأما بالنسبة لباقى الشخصيات التى تتعامل مع الدوق فنجدها تنقسم إلى طائفتين : إحداهما خاضعة لسطوته ملبية لنزواته ومشجعة له على ممارسة استبداده ، مثل «**سالڤياتى**» الشرير و «**لورنزو**» الخانع ، والأخرى مناوئة لسلطته وتناصبه العداء ، مثل أفراد أسرة «**ستروتسى**» و «**لورنزو**» الثائر . وعلى حين تظفر الفئة الأولى من الدوق السادر فى غيه بالثقة والإعجاب ، لاتنال منه الفئة الثانية سوى الازدراء المفعم بالخوف ، ومن هنا نفهم سر إساءاته المتكررة المتمثلة فى اغتصاب «**لويزا**» ابنة «**فيليب**» ثم قتلها بالسم ، وفى سجن إخوة «**فيليب**» لإقدامهم على طعن الشرير «**سالڤياتى**» .

وهناك شخصيات أخرى – مثل الكاردينال «**ڤالورى**» والمركيزة «**تشيبو**» – تمثل اتجاهاً قائماً بذاته ، غايته استغلال الدوق لتحقيق مآرب شخصية : فالكاردينال المرائى يريد أن يسيطر على الدوق عن طريق تلبية نزواته واستغلال نقاط ضعفه ، ومن أجل هذا لايجد أدنى غضاضة فى تشجيع المركيزة – رغم كونها زوجة أخيه – على توطيد صلتها الغرامية بالدوق . أما المركيزة فتنساق إلى حب الدوق مدفوعة بطموح خاص – رغم تيقنها من نزواته ومجونه وفسقه – فهى تحاول أن تقنع الدوق بحبها العميق ، وتسعى لأن تحمله على الإقلاع عن مباذله ومفاسده حتى لايكرهه الشعب ، آملة أن تصنع منه بهذه الطريقة بطلاً وأن ترضى طموحها ، فيما لو استطاعت أن تخلق من هذا الفاسق الماجن إنساناً سوياً ، وأن تبنى على أنقاضه رجلاً جديداً تكون هى مليكته فى النهاية .

(3) فيليب :

وضح «**ألفريد دى موسيه**» فى شخصية «**فيليب ستروتسى**» جانبين أساسيين : أولهما جانب الثائر المفعم بالحماس والتحرر والوطنية ، والثانى جانب اليأس والعزلة بعد فجيعته فى وفاة ابنته «**لويزا**» ، وهو جانب مضاد لروحه الثورية لأنه ينتهى به إلى التأمل والسلبية وإلى الاعتقاد بعبث كل فاعلية . ولقد أكسب هذا التضاد مابين الروح الثورية والروح السلبية شخصية فيليب حيوية دافقة وجعلها من الشخصيات

الفعالة القوية داخل المسرحية . وفضلاً عن ذلك ، فإن ما أضفى على شخصية فيليب امتيازاً ومنحها بريقاً أن المؤلف جعلها تخضع للتحول الدرامى عدة مرات تبعاً للأحداث: ولقد وقع أول هذه التحولات عندما انبرى **«فيليب»** لقيادة الثورة المسلحة ضد الدوق المتسلط بسبب طغيانه وإسرافه فى مباذله ، أما ثانيها فقد حدث عندما انهار **«فيليب»** وانسحق تحت وطأة كارثة موت ابنته فانزوى عن الثوار وأيقن من عدم جدوى النضال ، وأما الثالث فقد بدأ عندما نجح **«لورنزو»** فى قتل الدوق ، حيث أدى هذا إلى استعادة **«فيليب»** لتوازنه من جديد وإلى تجاوز معاناته الشخصية ، ونسيان فجيعته فى موت ابنته ليعود إليه الإحساس بروح الثورة وهى تسرى من جديد فى عروقه .

وفى تصورى أن التوفيق قد حالف **«موسيه»** تماماً فى رسم هذه الشخصية بطريقة درامية متقنة ، وأنه قد نجح فى إجراء التحولات آنفة الذكر على مواقفها فأكسبها الحيوية من جميع النواحى . غير أن إعجابى بنجاح المؤلف فى بناء شخصية **«فيليب»** لايمنعنى من التحفظ على المونولوجات المطولة التى أوردها المؤلف فى سياق المواجهة بين **«فيليب»** و **«لورنزو»** فى المشهد الثانى من الفصل الثالث ، فرغم أنها مونولوجات زاخرة بالحيوية ومتدفقة بالعواطف الجياشة إلا أنها تكرر الفكرة الواحدة بأكثر من صورة دون أى مبرر . ومع تفهمى لرغبة المؤلف فى أن يوضح خلال هذا المشهد أعماق **«لورنزو»** الثائر عن طريق حواره مع ثائر آخر هو **«فيليب»** ، إلا أن ماورد على لسان الأخير من أقوال لم يجعل معرفتنا به تزداد كثيراً . ولكن مما يشفع لألفريد دى موسيه – على أية حال – أن مثل هذا الإسهاب الذى لامبرر له هو خاصية رومانسية لاتعيبه شخصياً بقدر مايسأل عنها المذهب نفسه .

(4) الكاردينال ڤالوري :

وهو شخصية ترمز بصفة عامة لرجال الدين المرائين أو الانتهازيين . ورغم أن الرومانسيين يميلون بصفة عامة – بسبب حبهم للروح الثورية والتحرر – إلى التمرد على الإطار الدينى وقيوده ، ورغم أن **«ألفريد دى موسيه»** كان فى حياته الشخصية عربيداً مستهتراً ، إلا أنه لسبب ما لم يغرق نفسه – فى هذه المسرحية – فى لجج من الذاتية المفرطة ، ولم يسرف فى انتقاد الدين بمناسبة وبدون مناسبة مكتفياً بالإشارة إلى فساد رجال الدين . والحق أن **«موسيه»** لم يلجأ للتزيد فى هذا الصدد بل اكتفى بتوضيح مسلك **«لورنزو»** ضدهم ، وبالتدليل على فسادهم بعرض خصال شخصية الكاردينال التى تدفعنا – حتى دون أدنى مبالغة فى رسمها – إلى التقزز من مسلكهم .

ومن الواضح أن الكاردينال ڤالورى رجل دين ذو منزلة كبيرة ومنصب رفيع ، ولكنه لايسمو فى تصرفاته إلى سمو منزلته ، بل على العكس من ذلك نجده يطمع فى الحصول على مغانم شخصية من وراء منزلته الدينية . فحينما تعترف أمامه زوجة أخيه ، المركيزة تشيبو ، ببعض مايراودها من مشاعر تراها مخزية تجاه الدوق ، ينسى الكاردينال صفته كرجل دين محترم ومؤتمن على الاعتراف الدينى ، ويحاول بكل السبل الضغط عليها فى اتجاه معين يمكنه على تحقيق مآربه فيما لو تم . ولكن المركيزة – رغم استهتارها وتدنى مسلكها الخلقى – ترفض الانصياع له بكل عنف ، فتدفعنا كمشاهدين إلى الإحساس رغم كل شئ بمسلكها الشجاع ، وإلى تناسى خطيئتها من خلال كبريائها ، وإلى أن نفقد فى المقابل الاحترام الذى كان المنصب الرفيع قد جعلنا نسبغه من قبل على شخص الكاردينال . ومما يثير الإعجاب أن كل هذا يتم درامياً دون إسراف وتهويل وبغير ابتسار ولااقتضاب من جانب المؤلف ، بل بتوازن مدهش وقدرة درامية يجيدها **«موسيه»** كل الإجادة ، وإن كان لاينجح دوماً فى الحفاظ على مستواها الممتاز.

وحينما يلجأ الكاردينال المرائى إلى تهديد المركيزة بفضح علاقتها بالدوق لزوجها الذى هو أخوه ، لايتطرق الخوف إلى نفسها ولاتنحدر إلى التوسل أو الاستجداء، بل تقدم طائعة مختارة على الاعتراف لزوجها بكل شئ ؛ ومن المدهش أن هذا الزوج المتسامح يقدر صراحتها ويستحسن تصرفها ولاينقم عليها أو يثور فى وجهها . وهكذا فإن الأحداث التى يتعرض لها الكاردينال المنافق تزيد من إحساسنا ببشاعة مسلكه ، وعدم تناسب تصرفاته المخزية مع وقار وظيفته ونبل رسالته . وقبيل النهاية نجد الكاردينال – بما جبل عليه من خسة فى الطبع وسوء فى الطوية – يحذر الدوق من **«لورنزو»** ، ولكن الدوق لايلقى بالاً لتحذيراته ، لا لثقته المفرطة فحسب فى **«لورنزو»** بل لأنه كان فى أعماقه لايحترم الكاردينال كثيراً وإن لم يعلن ذلك .

وبعد مصرع الدوق على يد **«لورنزو»** يسعى الكاردينال ، الذى يأبى بطبعه أن يظهر على مسرح الأحداث أو أن يحتل مكان الصدارة ، لكى يرشح خليفة على عرش الدوق من نفس أسرته بهدف أن يظل مهيمناً عليه من خلف الستار . وبالتالى فإن الكاردينال يبدو لنا فى صورة الرجل الذى يستفيد من جميع المواقف بما يحقق مطامعه ، سواء فى حياة الدوق أو بعد مماته ، هذا فى الوقت الذى نشعر فيه بالأسف لأن الكاردينال – وهو رجل دين على أعلى مستوى – يغض الطرف عن كل مفاسد الدوق ومباذله وطغيانه ، مادام مستفيداً من نظام حكمه . إذ كان الأجدر برجل الدين

أن يكره الطغيان وأن يتصدى له ، لاأن يتحالف معه أو يقدم على استغلاله لصالحه ؛ ولكن الفساد الذى كان يرفل فيه رجل الدين المرائى هو الذى أدى به فى الحقيقة إلى الوصول إلى هذا الموقف الشائن المخزى .

(5) المركيزة تشيبو :

وهى امرأة تمثل ذلك الطراز من نساء الطبقة الأرستقراطية الذى كان مألوفًا فى فرنسا على عهد «*ألفريد دى موسيه*» ، ونعنى به طراز المرأة المتزوجة التى لاترى أية غضاضة فى أن تتخذ لنفسها عشيقًا إذا ماراقها ذلك ، وكأن من المسلم به أن يكون للزوجة دائمًا عشيق وزوج فى الوقت نفسه . ولقد جعل المؤلف المركيزة «**تشيبو**» تتحرك داخل هذا الإطار الذى استخدم فيه تكنيك إسقاط الماضى على الحاضر ، ونقل النموذج السلوكى من فرنسا إلى إيطاليا . فهو يصور لنا المركيزة مندفعة فى إعجابها بالدوق ومنساقة إلى غرامه كالمسحورة ، ثم يجعل هذا الإعجاب يتحول إلى إقامة علاقة محرمة معه .

ولم تفطن المركيزة فى غمرة انجذابها إلى الدوق إلى أن نزوات هذا الرجل قد جعلته عاجزاً عن منح الحب الحقيقى وعن الاستمرار فيه فيما لو افترضنا أنه أحس به، لأنه يبحث عمن يرضى غروره ونزواته لا عمن يحبه بصدق . ذلك أن ما كان يسيطر على فكر المركيزة ويشغل عقلها لدرجة أنه صار كالهاجس فى نفسها ، هو رغبتها الملحة فى أن تسعى لتغيير طبيعة الدوق الشريرة ، بغية أن تجعل منه إنساناً أفضل عن طريق علاقة حب متأججة تربطهما معًا . وبالتالى نجدها تمضى إلى تحقيق هذا الهدف لاتلوى على شىء ، مدفوعة بطموحها الخاص وبحبها للمغامرة ، ومنساقة برغبتها فى أن تخلق لنفسها دوراً فى المجتمع الذى تعيش فيه .

ولكن المعانى والأهداف تشوشت فى ذهنها ، حيث إنها تخلط بين الحب وبين الفكر ، بين الغاية وبين الوسيلة ، دون أن تتبين حقيقة مشاعرها ، ودون أن تقف على حقيقة انحطاط الوغد الذى عشقته ، ودون أن تتيقن من أخطار طموحها المهلك . إن المركيزة – فى واقع الأمر – تخفى خطيئتها تحت اسم براق هو الحب ، وتعلق على عاطفتها – مهما جمحت بها – آمالاً كباراً ، ولكنها آمال محكوم عليها بالفشل مقدماً ، لأنها من طرفٍ واحد فقط وتسير فى اتجاهٍ واحد ينتهى بطريق مسدود . وفضلاً عن ذلك ، فإن المركيزة تصطدم – فى مرحلةٍ من مراحل عشقها – بأطماع الكاردينال الذى يهددها فى خسة – بعد يأسه من استغلال عشقها للدوق – بفضح أمرها لزوجها.

ولكن المركيزة الشجاعة – رغم طبيعتها المستهترة – تسارع للاعتراف بنفسها لزوجها بكل شيء عن علاقتها بالدوق . وعلى الطريقة الرومانسية الزاعقة يظهر ذلك الزوج نبلاً وشهامة ، ربما يراهما معظم المشاهدين أو القراء بعيدين عن الواقعية على أقل تقدير، فهو يغفر لها ويرثى لمأساتها بل وينقم على من كدر صفوها وقطع حبل ودادها !

فإذا كان مرام «**موسيه**» أن يظهر لنا مباذل الدوق مع عشيقاته لكى ينفرنا من مسلكه فقد واتاه النجاح ، أما إذا كان هدفه هو تصوير علاقة حب عاطفية داخل إطار حبكته المسرحية فقد جانبه التوفيق فى نظرى ، وذلك لأن شخصية المركيزة مرسومة من جانبه داخل خطوط صارمة ، ولأن سلوكها لايبدو بحال من الأحوال سلوك امرأة عاشقة لاتحسب حساباً إلا لعاطفتها . إن «**موسيه**» يجعل من المركيزة نمطاً أكثر منها شخصية نامية تتأثر بالأحداث الدائرة ، كما أنه يبتسر تطور العلاقة بينها وبين الدوق ابتساراً ؛ وربما كان على حق فى ذلك إذا ما أخذنا فى الاعتبار أن علاقة الحب ليست هى موضوعه الرئيسى بل الانتقام . وفضلاً عن ابتسار علاقة الحب ، فإن «**ألفريد دى موسيه**» يسهب ويطنب دونما داعٍ فى مساحة الحوار الذى دار بين العاشقين فى ختام علاقتهما ، وهو إسهاب لايسهم فيه الدوق بإضافة معلومات جديدة تذكر ، على حين تتشدق المركيزة خلاله بعبارات خطابية رنانة تباعد بيننا وبين الإحساس بحقيقة الموقف تماماً .

(6) الشخصيات الثانوية :

يرسم «**موسيه**» بقية شخصيات مسرحيته على نفس المستوى الذى ألمحنا آنفاً إلى خصائصه ، ولكنه يكتفى بتقديم سماتها الأساسية وخصالها الرئيسة – باعتبار أنها شخصيات ثانوية – وهى السمات التى تتناسب مع موقفها من الأحداث الجارية ، كما يجعل عدداً غير قليل منها بمثابة رموزٍ أو معانٍ متجسدةٍ فى صورة شخصيات . فعلى سبيل المثال نجد «**مافيو**» يمثل بإسمه وتصرفاته طبقة العامة باندفاعها وعدم ترويها وأيضًا بسذاجتها ، حيث إنها طبقة مغلوبة على أمرها تندفع فى ثورتها لفترة من الزمن ، ثم لاتلبث بعدها أن تعاود الخنوع أمام القوة والاستكانة فى مواجهة السلطان .

أما الرسام «**تيبالديو**» فربما يرمز لطبقة المثقفين ومحبى الفنون ، حيث إنه يتحدث طوراً عن الفن وأهميته القصوى ، ولكنه يتحدث طوراً آخر عن الروح الوطنية والثورية دون ارتباط منطقى بحديثه السابق ، وهو بوجه عام يفتقر إلى الفاعلية وينكص عن المواجهة ، وفيما عدا ذلك لانحس بأهميته ولابدوره فى الدراما . وأما

الأم والخالة فيساعداننا على اكتشاف جانب مهم من جوانب شخصية «**لورنزو**» ، ولكنهما لايقدمان لنا الكثير مما يشفى الغليل ، سواء من المواقف أو الأفكار . وأما «**لويزا**» فتكاد أن تكون شخصية صامتة ، وربما تعيد إلى أذهاننا شخصية «**نيوبى**» الإغريقية التى صورها شعراء التراچيديا الإغريق وهى تجتر أحزانها التى تبدو وكأنه لانهاية لها ، دون أن تنبس على المسرح ببنت شفه . وقلما نجد شخصية من هذه الشخصيات الثانوية تظفر بعناية المؤلف أو تنال اهتمامنا ، فيما خلا شخصية «**بيير ستروتسى**» الذى هو مفعم بالحماس ومندفع نحو هدفه فى تهور واضح على طول الخط ، الأمر الذى يضفى على موقفه قدراً من الحيوية .

وبوجه عام فإن «**ألفريد دى موسيه**» – فى بنائه للشخصيات ، محورية كانت أم ثانوية – يبدى مقدرة لاسبيل إلى إنكارها ، ولكن خضوعه لاتجاهات المذهب الرومانسى من جهة ، وعدم تنصله من الطابع الكلاسى تمامًا من جهة أخرى ، قد أدى به أحياناً إلى الوقوع فى اختلال التوازن مابين الحركة الدرامية والأفكار الذهنية . ومع ذلك فإن هذه الازدواجية ذاتها هى التى أكسبته التميز فى كثير من المواضع ، وهى التى أدت به إلى التفوق على سائر الرومانسيين بلا جدال ، وذلك حينما كان يفلح فى الحفاظ على التوازن المدهش بين الفكرة وبين القدرة على التعبير عنها درامياً .

ولكن مع كل هذه التحفظات التى أوردناها فى ثنايا هذا التحليل المختصر ، إلا أن «**ألفريد دى موسيه**» مؤلف درامى قادر على جذب اهتمامنا وإرضاء عقلنا وإثارة المتعة فى نفوسنا .

ذروة ازدهار المسرح الرومانسى فى فرنسا

كانت تجارب **«ألفريد دى موسيه»** – الذى عرضنا فيما سبق لمنواله وطريقته فى تأليف سلسلة من المسرحيات ذات الروح الرومانسية – جزءاً من حركة عامة شملت الدوائر الأدبية فى العاصمة **«باريس»** إبان العقد الثالث من القرن التاسع عشر ؛ فحتى ذلك الحين لم تكن فرنسا قد استجابت بكليتها – على الأقل فى مجال المسرح – للمد الرومانسى وللحماسة الرومانسية التى ملأت أرجاء أوروبا . إذ أصدر **«جـويزو»** Guizot عـام 1821 طبعة فرنسية لأعمال **«شيكسبير»** ، وصدرها بتحليل رائع لأساليب **«شيكسبير»** الفنية ، ودافع فيها على استحياء عن الاتجاه الرومانسى . وعندما اطلع **«ستندال»** Stendahl على هذه الطبعة الضافية كتب من وحيها مقالاً بعنوان **«راسين وشيكسبير»** ، هاجم فيه الكلاسية ووصفها بأنها مذهب لم يعد مسايراً لروح العصر . وفى الموسم المسرحى 1827–1828 زارت إحدى الفرق المسرحية الإنجليزية **«باريس»** ، وعرضت على مسارحها شوامخ أعمال شيكسبير التى اضطلعت بتمثيلها نخبة من أشهر الممثلين ، واستحوذت هذه الفرقة المسرحية على إعجاب الجماهير ونالت إعجاباً منقطع النظير منذ الوهلة الأولى . وهكذا كان العقد الثالث من القرن التاسع عشر بمثابة الفورة الخلاقة التى أدت إلى ازدهار المسرح الرومانسى فى فرنسا وسيادته على ماسواه .

ڤيكتور هيجو Victor Hugo (1802-1885) :

كان من بين المشاهدين لمسرحيات **«شيكسبير»** أديب فرنسى شاب يدعى **«ڤيكتور هيجو»** ، تأثر بما شاهده تأثراً بالغاً ، فأوحى إليه بفكرة ترمى إلى بث روح جديدة فى المسرح الفرنسى . وكان **«هيجو»** قد كتب عام 1824 مسرحية بعنوان **«كرومويل»** Cromwell تم إخراجها للمسرح 1827 ؛ ورغم أنها كانت فى صورتها الأولى مسرحية ضعيفة فنيًا إلا أن عرضها كان بمثابة دقات الطبول التى تنذر بالثورة . ولكن أهمية مسرحية **«كرومويل»** ترجع فى الحقيقة إلى المقدمة الضافية التى صدرها بها **«هيجو»** ، وضمنها آراءه النقدية فى التأليف المسرحى ، والتى كان من بينها : **«أن الفن المسرحى هو أعظم ألوان التعبير الفنى ، وأن «شيكسبير» هو أعظم شعراء هذا الفن بلامنازع ، وأن عبقريته تتجلى فيما تضمنته مسرحياته من غرابة**

وتناقض ، وهو الأمر الذى يميز روح عالمنا الحديث ، لأنه عالم متشابك معقد متعدد المظاهر ، ولديه معين لاينضب من مظاهر الإبداع والابتكار . وهذا التعقد أو التشابك يقف على طرفى نقيض من البساطة الشاملة التى ميزت الكلاسيين القدامى ، فالفن المسرحى ليس مرآة تعكس الحياة كما هى بل هو عدسة مقعرة تجمع الأشعة وتركزها فى ضوء قوى ساطع» .

ثم انتقل «**هيجو**» من النظرية إلى التطبيق ، فألف عام 1831 مسرحية تاريخية تحمل عنوان «**ماريون ديلورم**» Marion Delorme ، كان قد كتبها من قبل عام 1829 بعنوان آخر هو «**نزال تحت ريشيليو**» Un Duel sous Richelieu ، ولقد عالج «**هيجو**» فى هذه المسرحية قصة نديم من ندماء العصور الوسطى . وعلى الرغم من الطابع الرومانسى الذى يغلف هذه المسرحية ، إلا أنها لم تخل من المظاهر الواقعية التى كان لها تأثيرها البالغ فى أسلوب «**هيجو**» ، مما أدى إلى ابتعاده عن بلوغ هدفه فى التصوير الرومانسى الخالص .

أما مسرحيته «**هرنانى**» Hernani (1830) ، فتعد خير مثال على نتاج المذهب الرومانسى الجديد ، ومن أجل هذا السبب حشد أنصار الكلاسية كل قواهم ليسخروا من هذه الروح الجديدة ويقللوا من شأنها أو يحاولوا القضاء عليها . ولكن فى المقابل وفد حشد من الشباب يعرفون باسم «**شباب مونمارتر**» La Jeunesse de Montmartre على مشاهدة المسرحية وتشجيعها بحماس منقطع النظير . وعلى مدى مائة عرض لهذه المسرحية كان التمثيل يتوقف لاختلاط صيحات الإعجاب بصيحات الاستنكار . وقد تبدو لنا نحن المعاصرين أن كل هذه الضجة لاتتناسب مع حبكة المسرحية التى تتسم بالضعف والتفكك وتحتشد بكثير من مناظر القتل والدم ، ولكن الأمر لم يكن كذلك بالنسبة لجمهور المشاهدين آنذاك . وبغض النظر عن موضوع المسرحية ، فإن أهم شىء كان يجذب جمهور النظارة فيها هو مشاهدها البراقة والمفاجئات التى تزخر بها ، وعرضها الجرىء لقصة الحب الرومانسى الملتهب، وطرافة شخصية بطلها الخارج على القانون الذى يحيا حياة المتشردين الجوالين .

وفى واقع الأمر ، فإن مسرحية «**هرنانى**» تفتقر إلى معقولية الحبكة الدرامية وإلى البناء المتقن للشخصيات ، حيث إن هذه الشخصيات تقوم بأفعال تتنافى مع طبيعتها إلى درجة توقع المشاهدين فى الحيرة والارتباك ، كما أن كثيراً من مواقف المسرحية يبلغ من الإثارة حد الافتعال . لكن دوى الشعر ورنينه ، وتحرر المؤلف من

القواعد الكلاسية الجامدة هو الأمر الذى أضفى على هذه المسرحية سحراً لايقاوم ، وأكسبها جاذبية طاغية ، وجعلها تلاقى القبول من جماهير النظارة .

أما مسرحية «**هيجو**» التالية فعنوانها «**الملك يتلاهى**» Le Roi s' amuse (1832) – وهى مسرحية كانت أساساً بنيت عليه أوبرا «**ريجوليتو**» Rigoletto – ويصور فيها «**هيجو**» مضحك البلاط «**تريبوليه**» Triboulet وهو ينتقم لنفسه من سيده الملك «**فرانسوا الأول**» ، الذى اعتدى على ابنته فاقترف بذلك جرماً شنيعاً أثار عليه حفيظة الوالد المثلوم فى شرفه . وفى هذه المسرحية يضيف «**هيجو**» المشاعر الثورية العارمة إلى العواطف المتأججة والأحداث المثيرة ، فيقوى بكل تلك العناصر دعائم الاتجاه الرومانسى . ثم اتجه «**هيجو**» بعد تلك المسرحية إلى تأليف ثلاث مسرحيات نثرية ، هى «**لوكريس بورجيا**» Lucrece Borgia (1833) ، «**مارى تيودور**» Marie Tudor (1834) ، «**أنجلو**» Angelo (1835) . وكان لغياب الشعر أثره فى خلو هذه المسرحيات الثلاث من السحر والخيال ، ومع ذلك فهى مسرحيات تزخر بالمفاجئات وتحفل بالمتناقضات على غرار مسرحية «**هرنانى**» سالفة الذكر ، وإن كانت مسرحية «**هرنانى**» قد اكتسبت بالشعر بريقاً أخاذاً وسحراً خلاباً .

لكن «**فيكتور هيجو**» عاد للشعر من جديد فى مسرحيته الرائعة «**روى بلاس**» Ruy Blas (1838) التى تمكن فيها من الاستحواذ على ألباب المشاهدين ، رغم أنها لاتخلو كغيرها من المسرحيات من المتناقضات ومن التفاهات التى أولع بها المزاج الرومانسى . وتتجلى قدرة «**هيجو**» المسرحية بعنفوانها ذاته فى مسرحية «**الغطارفة**» Les Burgraves (1843) ، التى تزخر بالتصوير الخلاب وتتعرض للأحداث التى وقعت فى عهد «بارباروسا» . وفى المقدمة التى صدر بها «**هيجو**» مسرحيته «**روى بلاس**» يحدد لنا الكاتب مفهومه المسرحى على النحو التالى :

«إن ما نسميه بجمهور المسرح ينقسم إلى طوائف ثلاث : النساء ورجال الفكر وعامة الشعب . أما النساء فينشدن العاطفة فى المقام الأول ، وأما الرجال فيبحثون عن تصوير الطبيعة البشرية ، وأما عامة الشعب فتستهويهم الحركة المسرحية قبل أى شىء آخر ... وكل هذه الطوائف الثلاث تبتغى المتعة : فالنساء يرغبن فى المتعة العاطفية ، ورجال الفكر ينشدون المتعة الذهنية ، وعامة الشعب يهوون المتعة الحسية. لهذا فإن المادة التى أودعتها مسرحيتى تنقسم أيضاً إلى ثلاثة أنواع متباينة ، أحدها أعم وأقل عمقاً من النوعين الآخرين : فالميلودراما للعامة ، والمأساة العاطفية للنساء ، والملهاة التى تصور الطبيعة البشرية لرجال الفكر» .

ويأتى هذا الرأى من جـــانب «**هيــجـــو**» بمثابة وجـهـة نظر مـؤيدة للطابع الشيكسبيرى بوجه عام ، ولكن الفرق بين «**شكسبير**» و «**هيجو**» لايكمن فى مجرد امتلاك العبقرية ، فمما لاشك فيه أن «**ڤيكتور هيجو**» هو شاعر فرنسا الأول بمثل ما أن شيكسبير هو شاعر إنجلترا الأول ، ولكن العبقرية كما يقولون تكمن فى عنصرين : أحدهما التركيز والثانى القدرة على التكيف مع العصر ، ولقد تفوق شيكسبير لأنه ركز على فن المسرح ولم يشتت عبقريته فى مجالات شتى ، كما أنه تكيف مع عصره فلم يقلد أسلافه ولا السابقين عليه . أما «**ڤيكتور هيجو**» فلم تصل به عبقريته إلى درجة تكيف عبقرية «**شكسبير**» مع ظروف عصره ، فلقد كان يؤلف مسرحياته وعينه على السابقين – ومنهم «**شيكسبير**» على وجه الخصوص – يحاكيهم وينقل عنهم أساليبهم، فضلاً عن أنه شتت موهبته فى تأليف الرواية والمسرح والنقد الأدبى ودواوين الشعر ، فافتقر إلى فضيلة التركيز المنشودة . ولو كان «**هيجو**» قد عاش فى العصر الإليزابيثى كمعاصر «**لشيكسبير**» لما وصل بالقطع إلى مستواه ، وكل ما كان يطمع أن ينجح فيه هو أن يصبح منافساً لايستهان به لكاتب مسرحى من طراز «**كرستوفر مارلو**» .

ومع هذا فلقد نجح «**ڤيكتور هيجو**» فى إضفاء الحيوية على موضوعات مسرحياته وإغداق الخيال السامى على شخصياته ، وحتى حينما كانت تخونه موهبته أو تتعثر مقدرته فتنحدر به أحياناً إلى التفاهة ، فإنما عذره فى هذا أنه كان يحاول ويبذل كل ما فى وسعه لبلوغ الأسلوب الجزل الفخيم الذى أولع به وملك ناصيته وجعل منه أقوى عناصر الرومانسية تأثيراً .

ألفريد دى ڤينيى Alfred de Vigny :

ومن الكتاب الذين استغلوا العناصر الرومانسية استغلالاً ملحوظاً الكاتب المسرحى الفرنسى «**ألفريد دى ڤينيى**» الذى ذاعت شهرته بعد عرض مسرحيته «**شـــاترتون**» Chatterton (1835) ، وهى مسرحية تجمع بين اتجاهات شتى : إذ صاغها المؤلف وفقاً للقواعد الكلاسية ، ثم مزجها بروح «**هيجو**» الرومانسية ، ثم أكسبها طابع «**ألكسندر ديماس**» الابن الميلودرامى الزاخر بالصخب والافتعال ، فضلاً عن أن بطلها التعس يتفق فى مواصفاته مع شخصيات «**اللورد بايرون**» المسرحية . وترجع أهمية «**ألفريد دى ڤينيى**» إلى أنه حاول أن يوجد نوعاً جديداً من المسرح عرف باسم «**مسرح الفكر**» Le Drame de Le Pensee ، وبذلك يصبح «**دى ڤينيى**» هو المبشر الأول بالمسرح «**الانطباعى**» الذى ظهر خلال القرن العشرين وبما سمى «**بالمسرح الذهنى**» الذى أطلق كصفة على مسرح كاتبنا الكبير توفيق الحكيم . ولقد أكد

«**ألفريد دى ڤينيى**» هذا الاتجاه بمسرحية عنوانها «**هارب من الذعر**» Quitte pour La Peur (1833) ، وهى عبارة عن ملهاة من فصل واحد فقط .

ومنذ العصر الذى كتب فيه كل من «**ڤيكتور هيجو**» و «**ألفريد دى ڤينيى**» ظل الأسلوب الرومانسى – بما له من رونق وسحر وجاذبية طاغية – يستهوى جماهير المسرح فى فرنسا سنين عدداً ، وغدت فرنسا حصناً للرومانسية بعد أن كانت قلعة للكلاسية . ورغم أن كتاب المسرح الرومانسى من مقلدى «**ڤيكتور هيجو**» قد استنفدوا قوتهم فى المحاكاة العمياء ، وفترت عزيمتهم وخمد حماسهم إبان العقد الرابع من القرن التاسع عشر ، إلا أن التأثير الرومانسى ظل قوياً فى فرنسا لمدة طويلة بعد ذلك . ومن فرنسا امتد تأثير الرومانسية إلى بلاد أخرى فى أوروبا ، وتبدى ذلك التأثير بوجه خاص فى كل من إسبانيا وإيطاليا .

الفصل التاسع

ازدهار المسرح الرومانسى فى ألمانيا

اتخذت الحركة الرومانسية فى ألمانيا طابع الحركة ، وتولى لواءها تجمع كان يعـرف باسم **«جماعة الشبيبة الألمانية»** das Junge Deutchland ، كـان من أبرز زعمائها فى المسرح الكاتب **«كارل جوتزكو»** Karl Gutzkow . غيـر أن هؤلاء الشباب رفضوا المغالاة التى تتسم بها الرومانسية ، واتجهوا إلى حد ما نحو الطبيعية naturalism ، وبذلك عادت الغلبة من جديد للأفكار الفلسفية التى تفسر المشاعر الإنسانية . ومن بين المسرحيات التى تستحق الذكر للكاتب المسرحى **«كارل جوتزكو»** مسرحية بعنوان **«أورييل أوكاستا»** Uriel Ocasta (1846) ، وبطلها يهودى متحرر؛ ويتضح من أسلوبها أن الرومانسية الجديدة قد أرست قواعدها فى ألمانيا ، وتخطت حدود الرومانسية المبكرة التى يمثلها **«ليسنج»** و **«جيته»** و **«شيلر»** ، وإن كانت لاتزال تحتوى على اتجاه يمكن أن نلمح صداه ، مرامه محاكاة أسلوب **«ليـسنج»** – الـذى تحدثنا عنه فيما سبق – عند عدد من الكتاب الشبان .

جورج بيشنر George Büchner (1813 - 1837) :

وهناك كاتب آخر برق كالشهاب ثم قضى نحبه وهو لايزال فى ريعان شبابه عن عمر يناهز أربعة وعشرين عاماً فقط ، هو **«جـورج بيـشنر»** الذى ولد فى بلدة **«دارمشتات»** بمقاطعة **«هيسّين»** فى ألمانيا ، وكان والده طبيباً ريفياً عمل فترة فى حرس الإمبراطور **«نابوليون»** ، وكان يقدر ويحترم كل ما هو فرنسى أصيل ؛ أمّا والدته التقية فكانت تجل شاعر ألمانيا الكبير **«شيلر»** وترفعه إلى مرتبة التقديس . ولقد أظهـر **«بيـشنر»** أثناء دراسته ميلاً تجاه الرياضيات وعلم الفيزياء، وقرر دراسة الطب عندما التحق بالجامعة فى مدينة **«استراسبورج»** ، وهناك أفعم فؤاده بالثورة والتمرد على الطغيان فى بلاده ، كما تعرف هناك أيضاً على خطيبته **«مينا»** التى سطر إليها رسائل حب – على غرار رسائل **«ڤولتير»** لحبيبته **«إميلى»** – اعتبرها النقاد من أجمل ما كتب فى الأدب الألمانى . ولقد أكمل **«بيشنر»** دراسة الطب فى مدينة **«جييسّين»** التى كـانت آنذاك – خـلال عـام 1833 – تخضع لنظام حكم بوليسى عـافتـه نفس

مؤلفنا، فقام بتأليف بيان يحرض فيه الفلاحين على الثورة ضد من يستغلونهم ويستولون على ثمار كدحهم .

وفى أوائل عام 1834 أصيب «بيشنر» بمرض الالتهاب فى المخ نتيجة لمعاناته من أزمات نفسية متكررة ولكنه مالبث أن شفى من مرضه ؛ ولقد كتب خلال هذا العام إلى صديق له يدعى «**أوجست شتوبر**» رسالة تنضح بالتمزق والأسى جاء فيها :

«**إن الظروف السياسية تكاد تصيبنى بالجنون ، فالشعب المسكين يجر فى صبر العربة التى يمثل عليها الأمراء وأدعياد التحرر ملهاتهم**» . وعندما نشبت ثورة الفلاحين فى بلدة «**سودل**» بمقاطعة «**هيسين**» قامت السلطات هناك بإخمادها بقوة السلاح ، ولم يبق بعد القضاء عليها سوى المرارة التى عششت فى نفوس الشعب . ولقد أشار «**بيشنر**» فيما بعد إلى هذه الحادثة فى بيانه الثورى المذكور أعلاه بقوله :

«**إن الجنود يخرسون تنهداتكم بطبولهم ، ويمزقون رؤوسكم ببنادقكم ، حينما تتجاسرون على التفكير فى أنكم بشر أحرار . وما هم إلا السفاحون الشرعيون الذين يحمون اللصوص الشرعيين . تذكروا بلدة «سودل» ، حيث أقدم إخوتكم وأبناؤكم هناك على قتل آباء لهم وإخوة من دمهم !**» .

وهكذا بدأت شرارة الثورة ، وكانت ثورة صغيرة قوامها الطلاب والمثقفون وبعض أساتذة الجامعات ، ولكن هذه الثورة الصغيرة كانت تقلق رجال الشرطة بأكبر مما تحرك مشاعر الشعب الذى كان لايعرف عنها شيئاً تقريباً . وكان «بيشنر» واحداً من الثائرين المتمردين ، ولكنه لم يكن يخفى سخطه ولا ارتيابه فى طبقة المثقفين ، وذلك لأنه لم يكن يؤمن بثورة تأتى من أعلى وتردد شعارات الحرية ، بينما الشعب المسكين محروم من أبسط حقوقه ويرزح تحت نير الظلم ويعانى الفقر . وعلى أية حال فإن بيان «بيشنر» الثورى الملتهب لم يحقق الهدف المنشود منه لسوء الحظ ، وضاع صداه بلا ثمرة لأن الضمير الاجتماعى آنذاك كان لايزال يغط فى نومه ، ولأن الفلاحين الذين اعتادوا الصبر على الجوع لسنوات طويلة لم يتمكنوا من فهم لغته وأفكاره ، أو لعلهم فهموها ولكنهم عجزوا عن الاستجابة لها بالسرعة التى كان «بيشنر» - المتأجج حماساً - يتخيلها .

وعندما تملك اليأس «بيشنر» من انتشار الحركة الثورية فى بلاده شرع فى مواصلة دراسته العليا فى الطب ، وعكف على تأليف عدد من المسرحيات المتميزة ، وفى عام 1835 أتم تأليف مسرحيته المشهورة «**موت دانتون**» كما حصل على درجة

الدكتوراة بعدما أعد رسالة علمية عن الجهاز العظمى للأسماك . ثم انطلق «**بيـشنر**» يواصل الكتابة المسرحية فى سرعة محمومة ، وكأنه كان يعرف أن نهايته صارت دانية ، فألف مسرحية بعنوان «**فويتسك**» ، وملهاة بعنوان «**ليونس ولينا**» ، وعملاً قصصياً بعنوان «**لنـس**» . ولكن الموت لم يمهل ذلك الشاب المتفجر بالحيوية والمفعم بالثورة والمؤمن بالإنسانية والمتدفق بالحب ، إذ أدركته المنية فمات بمرض التيفوس قبل أن يكمل العام الرابع والعشرين من عمره .

ويضع النقاد مسرحيته «**موت دانتـون**» Dantons Tod (1835) فى مرتبة المسرحيات الرائدة الممتازة ، إذ يكشف فيها «**بيـشنر**» عن موهبة تستحق الإعجاب ويبتكر طريقة جديدة للتأثير فى جمهور النظارة ، ذلك أنه لم يتبع الأسلوب الكلاسى الذى وضع مواصفاته «**راسـين**» ، ولم يحاك الأسلوب الرومانسى الذى وضع لبناته «**شـيكسبير**» ، بل سعى نحو أسلوب جديد واختط لنفسه منوالاً غير مسبوق واتخذ لمسيرته درباً غير مطروق . فهو يعرض لنا فى هذه المسرحية قصة الثورة الفرنسية دون الانغماس فى الحماس الثورى ودون التحيز لها ، مع أننا لمسنا بأنفسنا فيما سبق مدى تأجج قلبه بالثورة . كما أنه يقدم لنا فيها شخصية «**دانتون**» ، الرجل الذى جاهد بكل قواه من أجل إشعال نار الثورة ، ولكن الندم استولى عليه فيما بعد حينما شاهد ثورته بعد قيامها تنحرف عن المبادىء الثورية التى ارتضتها لنفسها ، وترتكب كثيراً من المجازر والتجاوزات ، وتسفك دماء الأبرياء دون ذنب ولاجريرة . ولقد اعتمد «**بيـشنر**» فى تأليف هذه المسرحية على وثائق الثورة الفرنسية التى نشرها «**تيـيرو مينييه**» ، ثم صاغ مادته الوثائقية فى مشاهد مسرحية رائعة على طريقة السينما رغم أنها متفرقة فى تتابعها ، وجعلها جميعاً تسهم فى إبراز الفكرة الرئيسة وتساعد على تعميقها .

وبطل المسرحية هو «**دانتون**» الذى دفعته ثوريته المبكرة إلى تزعم المذابح التى وقعت فى شهر سبتمبر من عام 1792 ضد أعداء الثورة ، ولكن زميله الصارم فى الكفاح الثورى «**روبسبيير**» يسوقه إلى المقصلة فى 5 أبريل من عام 1794 ، متهماً إياه بالخور والضعف ومهادنة أعداء الثورة . ويعبر «**دانتـون**» فى المسرحية عن اشمئزازه ونفوره من انزلاق الثورة إلى العنف وسفك الدماء ، مع أنها قامت لتحقيق الإخاء والحرية والمساواة وإرساء العدالة بين جميع البشر . وفى مواجهة هذه الأحداث لم يعد «**دانتون**» ، بطل الثورة ، بطلاً بل غدا مجرد إنسان يعبر عن فزعه من عدمية الوجود وحتمية التاريخ . فهو ينظر بغير اكتراث إلى جلاديه وهم يسوقونه إلى المقصلة ،

ولايجد العزاء والسلوى عن نهايته الدامية إلا فى مشاعر الحب والصداقة . ويصور لنا «بيشنر» بطله «**دانتون**» وهو يصرخ بأعلى صوته فى مواجهة منطق «**روبسبيير**» الصارم الذى يتجاهل الطبيعة البشرية ، ويعتبره منطقاً مرفوضاً بكل المقاييس ، ويعقب عليه بكلمات تحمل من التساؤل أكثر مما تحمل من الإجابة :

«ما هذا الذى يكذب فينا ويفجر ويقتل ويسرق ؟ !!! ما نحن إلا دمى تشد خيوطها قوى مجهولة .. ما نحن إلا عدم .. لسنا نحن أنفسنا .. ما نحن إلا سيوف تتصارع بها أشباح ، وليس بوسع أى مخلوق أن يرى الأيدى التى تحركها !» .

أما «**روبسبيير**» ، زميل «**دانتون**» ورفيق كفاحه ، فلايرى فى الحياة إلا جانباً واحداً فقط وهو ضرورة الاستمرار فى الثورة وسحق أعدائها بغير هوادة ولارحمة ، لأن الرحمة فى نظره نوع من الوحشية ، أما القتل والعقاب فهما الرحمة الحقة . ويوضح لنا «**بيشنر**» أن «**روبسبيير**» ضحية أيضاً مثل «**دانتون**» ، ولكنه ضحية يقينه الجازم ومنطقه الصارم اللذين يوديان به فى النهاية إلى حتفه . وهذا الرأى يعيد إلى الأذهان ما عرضه أديبنا الكبير نجيب محفوظ فى روايته الرائعة «الكرنك» ، حيث يجعل الجلاد ضحية مثل ضحاياه الذين ذاقوا الأمرين على يدية . ويتحاشى «بيشنر» فى هذه المسرحية أن يمجد الثورة أو أن يتحدث عن التاريخ أو عن البطولة ، ولكنه يعبر فقط عن عذاب الإنسان وشقائه وانهياره أمام قوى لاقبل له بمواجهتها ، وكأنها قدر محتوم لاسبيل إلى التصدى له . وإذا كان «**شيلر**» يعتبر المسرحية التاريخية مجرد وسيلة يتم من خلالها عرض القيم الأخلاقية الأصيلة ، فإن «بيشنر» يعتبرها نوعاً من التصوير الأدبى لحقيقة الأحداث التاريخية . لذا فقد آثر «بيشنر» أن يصور زعماء الثورة الفرنسية على حقيقتهم وبأخطائهم دون أدنى انغماس فى الحماس لهم أو التحيز ضدهم .

ومن مسرحيات «بيشنر» مسرحية رائعة عنوانها «**فويتسك**» Woyzeck (1836) ، وهى مأساة واقعية بطلها جندى مطحون تخونه زوجته ويسحق رؤساؤه كرامته ، فيقدم على قتل زوجته الخائنة بعد أن يصبح فريسة للهواجس والظنون ، وبعد أن يغدو ألعوبة فى أيدى قوى خفية تدفعه إلى ارتكاب جريمته . ويعكس الأسلوب الذى كتبت به هذه المسرحية عبقرية «بيشنر» المشتتة ، إذ تسود المسرحية كلها روح الانهيار الكونى الشامل والفزع الناجم عن ظلام العدم والقلق أمام المجهول ، كما يظهر لنا من خلالها أن «بيشنر» كاتب تغلب عليه روح التشاؤم ، ولايرى فى حياة البشر على بكرة أبيها أملاً يمكن التمسك بأهدابه أو الركون إليه . إن «بيشنر» يعتبر حياة الإنسان مثل دمية فى يد قدر قاس لايرحم ، ويرى أن الإنسان لايملك أمام سطوة

القدر سوى الإذعان ، لاعن ضعف وانكسار بل عن بصيرة وعلم بعبث كل فعل وعجز كل انتصار .

ولذلك نجد البطل «**ڤويتسك**» فى هذه المسرحية – مثله مثل «**دانتون**» – لايقاوم ولايناضل ولايتقدم إلى الأمام ، بل يسلم نفسه إلى القدر الأعمى ليقود خطاه ؛ وطالما أنه ليس هناك فعل فليس ثمة رد فعل . وبالتالى فنحن لسنا أمام مسرحية بالمعنى التقليدى ، فالفصل يتجزأ إلى مشاهد منفصلة تحتوى على مناجاة ذاتية فى صورة مونولوجات وعلى تصرفات سريعة تحدث فى لحظات خاطفة ، ولكن ليس ثمة خط درامى يرتفع بالأحداث أو يهبط بها حتى نهايتها ، بل لوحات وصور متفرقة ونبضات أو ومضات مرتعشة لايجمع بينها سوى التوتر الدرامى المتواصل . ومن أجل هذا السبب يرى النقاد أن مسرحيات «بيشنر» تمثل بصورة عامة خطوة ذات أهمية تمهد الطريق لظهور المسرح الملحمى الذى وضع مواصفاته «بريخت» . لقد اشترك «**جورج بيشنر**» مع سلفه «**فون كلايست**» Von Kleist فى التنبؤ بكثير من الاتجاهات المسرحية التى سيقدر لها الظهور ثم الانتشار فيما بعد ، ويمكن القول بأن كلاً من مسرحية «**وفاة دانتون**» ومسرحية «**ڤوتيسك**» يجمعان بشكل ما بين بذور المذهب الطبيعى والمذهب التعبيرى .

ولقد ألف «**بيشنر**» كذلك عملاً قصصياً بعنوان «**لنس**» Lens (1836) ، يحكى فيه مأساة أحد شعراء الحركة الأدبية التى أشرنا لها سلفاً ، وهى حركة «**العصف والزحف**» ، وهذا العمل المتميز أشبه ما يكون بدراسة سيكولوجية لعبقرى مجنون غدت نفسه مسرحاً تتصارع على خشبته قوى النور والظلام ، ثم تهوى على الدوام فى فراغ موحش يكتنفها من كل صوب وحدب ، وتسلم نفسها فى خاتمة المطاف إلى ملل قاتل يسلبها كل معنى للحياة . ويتبين لنا من خلال هذا العمل أن «**لنس**» يحيا فى عالم مضطرب لايكاد فيه الحلم يتميز عن الحقيقة ، وكأنه يقف على حافة هاوية تدفعه لذة مجنونة إلى معاودة التطلع إلى قرارها السحيق مرة بعد مرة ليعانى العذاب أضعافاً مضاعفة . وتعد قصة «**لنس**» بمثابة تعبير عن رأى أدبى للكاتب المسرحى «**جورج بيشنر**» مؤداه أن :

«**الشعور هو المقياس الوحيد فى مسائل الفن**» ، وأن «**المثالية التى يمثلها شيلّر وأشياعه ليست سوى احتقار للطبيعة البشرية**» . وبالتالى فإن «**بيشنر**» يطالب الفنان المسرحى بأن يغوص فى أعماق الموجودات ، وأن يجعل الشخصية تخرج بذاتها إلى

الحياة ، وألا يحاول أن يحشرها فى قالب من صنعه ، أو يسجنها داخل نموذج أصم لايختلج فيه نبض ولايتردد فيه نفس .

ولقد ألف «بيشنر» أيضاً مسرحية كوميدية بعنوان «**ليونس ولينا**» Leonce und Lena (1836) ، وهى ملهاة يغلفها جو صاف من مسحة الحزن ومن السخرية المريرة ، وكأنها نوع من الكوميديا السوداء ؛ ويعبر من خلالها «**بيشنر**» عن انتصار العاطفة الصادقة والحب الوفى على الخوف من الفناء . ولقد ألف «**بيشنر**» هذه المسرحية تحت تأثير الكتاب الرومانسيين ، ولكنه يتجاوز فيها حدود عالمهم ويتحرر من أحزانهم ، بل ويسخر من عواطفهم المتأججة على الدوام . ورغم أنه يغلف مسرحيته هذه بحلم شفاف إلا أنه يرفض بشدة أن يكون مثالياً أو عاطفياً ، فالحياة بالنسبة له ملهاة سببها أننا نعرف مسبقاً أنها حياة فانية ، وبالتالى فإن العنصر الكوميدى عنده ينبع من المأساة («على غرار قولنا : شر البلية ما يضحك») .

وبطل المسرحية «**ليونس**» أبيقورى النزعة يريد أن يوقف مسيرة الزمن عند اللحظة الراهنة ، كى يستمتع بلذة اقتناصها ويعتصرها إلى آخر قطرة ، لكن هذه اللحظة الراهنة تنقضى حتماً وتزيده عذاباً فلايملك سوى أن يكتفى بتأملها ، وكأنه يردد مقولة أُثرت عن «**فاوست**» : «**تريثى قليلاً ، أيتها اللحظة ، فما أجملك !**» . إن «**ليونس**» يجد متعته فى الحب الذى يموت ويغدو كجثة مسجاة فى تابوت ، قبل أن ينشدها فى الحب الذى ينمو ويزدهر ويتفتح مثل براعم الزهور. وهو يقع فى نوع من عشق الذات ويصبو إلى مشاهدة عواطفه وهى تتحلل وتذبل أمام عينيه ، وأن يرى نفسه وهو يتأرجح ما بين الحلم والواقع أو بين الوهم والحقيقة . ثم إن شخصيات المسرحية لاتصنع الفعل الذى يمكنها أن تغوص فى لجته ، لذا فهى مثل صفحة بيضاء علينا أن نملأها بالكتابة كل لحظة .

وتدور قصة المسرحية حول أمير من مملكة خيالية يطلق عليها «**بيشنر**» اسم «**بوبو**» ، حيث يتم إعلان خطبة هذا الأمير المدعو «**ليونس**» – لأسباب سياسية – على أميرة من مملكة «**بيبى**» تدعى «**لينا**» ؛ ويتبين لنا أنه لم يسبق لهذين الأميرين أن التقيا من قبل ولم يكن بوسع أى منهما أن يشعر بالحب تجاه الطرف الآخر . لذا يقرر كل منهما على حده الفرار من هذا الزواج الرسمى المفروض عليه ، فيهرب «**ليونس**» مع خادمه «**ڤاليريو**» – وهو شخصية تشبه مضحك الملك – وتهرب «**لينا**» فى صحبة وصيفتها التى هى فى الوقت نفسه مربيتها . ولكن يشاء القدر أن يلتقيا معاً على غير

اتفاق ، ودون أن يعرف أحدهما شخصية الآخر الحقيقية نظراً لإتقانهما التنكر وإخفاء الشخصية ، ثم يتحابان ويتفقان على الزواج ؛ وكأن «**بيشنر**» يريد بهذا أن يؤكد سطوة القدر وجبرية أحداث الحياة وأن يصور هذا على خشبة المسرح . ويعود الأمير «**ليونس**» بعد ذلك إلى مملكته «**بوبو**» وهو أشد ما يكون تصميماً على الاقتران بحبيبته المجهولة دون سواها . وإزاء عاطفته المشبوبة وتصميمه يضطر والده الملك «**بيتر**» إلى الموافقة على عقد زواج عروسه المجهولة منه ، وأن يقبل شرطه بأن يرتدى كل منهما قناعاً عند عقد القران خوفاً من أن ينكشف أمره . ولكن الملك يعرف فى نهاية الأمر أن العروسين المقنعين هما فى الواقع ابنه الأمير «**ليونس**» وخطيبته الأميرة «**لينا**» ، كما يكتشف كل من الأمير والأميرة فى الوقت ذاته شخصية زميله الحقيقية ، ويدرك الأمير لدهشته أنه تزوج العروس التى كان يفر فراراً من الاقتران بها . وتنتهى المسرحية بنهاية سعيدة حينما يتنازل الملك «**بيتر**» لولده الأمير «**ليونس**» عن عرش المملكة ، وترفرف بعدها الحياة على الزوجين المتحابين .

أوبرات ڤاجنر والاتجاه الرومانسى :

نشأت خلال القرن التاسع عشر ظاهرة تستدعى التأمل ، ألا وهى تحويل كثير من المسرحيات الرومانسية إلى أوبرات ، وهو أمر يوضح بجلاء فضل المسرح الموسيقى على الحركة الرومانسية إبان هذا القرن . ففى البداية ظهر نوع من الأوبرات يعرف باسم «**أوبرا الإنقاذ**» Rescue Opera ، كانت موضوعاته مستمدة من الميلودراما ، حيث تحدق الأخطار بالبطل إلى أن يقع فى قبضة شرير يتم إنقاذه من شرّه قبل إسدال الستار ، بطريقة تنطوى على النبل وتتسم بالشهامة . ومن أمثلة هذا النوع من الأوبرات نجد أوبرا «**فيدليو**» Fidelio «**لبيتهوفن**» وأوبرا «**وليام تل**» William Tell «**لروسّينى**» . ثم استولت الموضوعات التاريخية بعد ذلك على ألباب المؤلفين ، فنجد «**بيلينى**» Bellini يسجل فى أوبرا «**نورما**» Norma (1831) حقبة من تاريخ بريطانيا ، بينما يسجل «**روسّينى**» Rossini حقبة من تاريخ مصر فى أوبرا «**موسى فى مصر**» Mosi in Egitto (1818) . كما ظهرت أيضاً أوبرات تتناول موضوع السحر وعالمه مثل أوبرا «**الرصاصة المسحورة**» der Freischutz (1821) التى ألفها «**ڤيبر**» Weber .

أما الموضوعات المقتبسة من المسرحيات الرومانسية فتشمل أوبرا «**إرنانى**» Ernani (1844) التى أخذها «**ڤيردى**» Verdi عن مسرحية «**هرنانى**» «**لفيكتور هيجو**» ، وأوبرا «**ماكبث**» (1847) التى أخذها «**ڤيردى**» كذلك عن «**شيكسبير**» ،

وأوبرا **«الشاعر المتجول»** Il Travator (1853) التى تم أخذها عن الكاتب المسرحى الأسبانى **«سافيدرا»** Saavedra ، وأوبرا **«ترافياتا»** La Traviata (1853) المأخوذة عن الكاتب المسرحى الفرنسى **«ألكسندر ديماس الإبن»** .

ولكن الموسيقى العبقرى **«ريتشارد ڤاجنر»** Richard Wagner هو الذى وصل بالأوبرا الرومانسية إلى ذورتها . ورغم أنه كان شخصاً قبيحاً عدوانياً متعالياً وميالاً للسيطرة ، إلا أنه تمكن بموسيقاه الساحرة وبما انتجه من أعمال نقدية من سلب ألباب مواطنيه وإبهارهم . ولقد بلغ **«ڤاجنر»** مرتبة سامية بوجه خاص فى أوبرا **«تانهاوزر»** Tannhauser (1854) ، وأوبرا **«لوهنجريم»** Lohengrim (1850) ، وأوبرا **«أساطين المغنين»** Die Meistersinger (1867) ، وأوبرا **«خاتم النيبلونج»** Der Ring des Nibelungen (أربعة أجزاء من 1869 – 1976) ، وأوبرا **«بارسيفال»** Parsifal (1882) .

ولقد حاول **«ڤاجنر»** فى كل هذه الأوبرات أن يخلق شكلاً جديداً للمسرح الموسيقى ، وأن يجعله جامعاً لكل الفنون ، وأن يحوله إلى نوع من العبادة الصوفية بحيث يستمد منه النظارة الوحى والإلهام . ومن أجل هذا الهدف صبغ **«ڤاجنر»** أوبراته بالصبغة القومية ، وبث فيها روحاً هادرة ، جعل لها تأثيراً روحانيًا طاغيًا . وفضلاً عن ذلك ، فقد كان **ڤاجنر** يطمح فى أن يصل بالأوبرا إلى الشكل الذى كان عليه المسرح الإغريقى قديماً ، حيث تمتزج الدراما بالغناء والموسيقى فى عمل فنى ذى وحدة واحدة على يد مؤلف واحد.

ورغم أن **«ڤاجنر»** كان مغروراً يضخم من قدر نفسه ويضع ذاته فوق المرتبة التى تستحقها ، إلا أن مواطنه الفيلسوف الكبير **«نيتشه»** كان يرى أنه لم يبتدع جديداً بقدر ما استفاد من التراث السابق عليه ، إذ أنه اعتمد على فى الحقيقة على الرومانسية الفرنسية ، وخضع لكثير من المؤثرات التى أفادته عن طريق **«ڤيكتور هيجو»** و **«ألكسندر ديماس»** و **«يوجين سكريب»** . وما من شك فى أن **«ڤاجنر»** كان عبقرياً ولكن عبقريته غررت به فشتتها فى مجالات متعددة ، وهذا هو السبب الذى دفع **«نيتشه»** إلى التهكم عليه بقوله : **«إن «ڤاجنر» رسام بين الموسيقيين ، وموسيقى بين الشعراء ، وممثل بين الفنانين والتشكليين»** . ولقد كان اتجاه **«ڤاجنر»** الصوفى هو الذى أملى عليه أن يمزج بين أرستقراطية الأوبرا وشعبية الطبقة الوسطى فى خليط غريب كان من ابتكاره هو وحده .

وعلى أية حال فقد أوجد «**ڤـاجنر**» أثراً بالغاً فى المسرح واستمدت التقاليد المسرحية قدراً كبيراً من نظرياته ، وعلى الأخص من نظريته عن «**الهوة الصوفية**» Mystic Chasm بين الجمهور والممثلين ، وهى هوة تنشأ بسبب وجود مسرح مضىء مفصول عن مقاعد النظارة المظلمة بواسطة «**قبوة أمامية**» proscenium وستار . كذلك أدخل «**ڤـاجنر**» طريقة إطفاء الأنوار تدريجياً عن مقاعد النظارة عند بدء المسرحية ، ولكن «**ڤاجنر**» لم يسع إلى الاستعانة بوضع مناظر واقعية توحى باختفاء الحائط الرابع ، بل كان يسعى إلى تخدير مشاعر المتفرج حتى يتخيل ما يحدث أمامه وكأنه من فعل السحر ، وحتى يحس بأنه عابد فى محراب أو متبتل فى قدس الأقداس.

ويمثل «**ڤاجنر**» عصره خير تمثيل ، فهو رومانسى عابس صارم لاتجد الفكاهة إلى نفسه سبيلاً ، ومن المعروف لنقاد الدراما أن الرومانسيين ينظرون إلى الأمور نظرة جادة إن لم تكن عابسة ، سواء كانوا يصورون أحداثاً واقعية أو كانوا يعيدون بعث أحداث الماضى فى ثوب براق ؛ ولكن «**ڤاجنر**» يتفوق على الرومانسيين بأسرهم فى العبوس والجدية . وما من شك فى أن «**ڤـاجنر**» قد حقق نجاحاً مذهلاً بوصفه موسيقاراً عبقرياً تتدفق ألحانه كالشلال الهادر ، ولكن إنجازاته فى مجال المسرح لم تحقق له مكانة فريدة ، وذلك بسبب مغالاته فى الصرامة وبسبب تمسكه بآراء شامخة وإصراره عليها وبسبب مبالغته فى تقدير مواهبه . ولقد دفعته كل هذه الأسباب إلى التضحية بالدقة والتركيز ، وهما فضيلتان لاتحققان لمن يشتت موهبته فى مجالات بلاحدود ، ولاتتأتيان إلا لمن يسعى لتحقيق الكمال فى حيز محدود .

🖎 الفصل العاشر

«ازدهار المسرح الرومانسى فى روسيا»

لم يتألق المسرح فى روسيا بنفس القدر الذى لمعت به الرواية هناك ، إذ تأثرت الرواية الروسية فى مبدأ الأمر بالفن الروائى الفرنسى ولكنها بلغت بعد فترة من الزمن شأواً كبيراً ، وأثرت بدورها تأثيراً بالغاً فى الرواية الأوروبية ؛ أما المسرح الروسى فلم يقدر له أن ينتج روائعه إلا خلال القرن التاسع عشر ، عندما بدأت روسيا تشعر ببوادر التحرر . وكانت روح شاعر إنجلترا الكبير «**اللورد بايرون**» كامنة فى نفس شاعر روسيا العظيم «**بوشكين**» - كما سبق أن ألمحنا - ولذا استطاع بوشكين أن يؤثر بصورة ملحوظة فى شاعر مسرحى متميز هو «**ألكساى تولوستوى**» (1817-1875) ، وهو أديب آخر غير «**ليو تولوستوى**» ، عبقرى الرواية الروسية ومؤلف ملحمة «**الحرب والسلام**» .

ألكساى كونستا نتينوفيتش تولوستوى

Aleksey Konstantinovitch Tolostoy

بدأ المسرح الروسى بالدراما التاريخية التى ظهرت بواكير الاهتمام بها على يد الرومانسيين الأوائل ، وكان جمهور المسرح فى روسيا آنذاك مولعاً بمسرحيات الكاتب المسرحى «**ألكساى تولوستوى**» ، الذى كان - رغم افتقاره لومضات «**بوشكين**» الخاطفة - أكثر منه إحساساً بالحركة الدرامية . وكان «**ألكساى تولوستوى**» صديقاً للأمير «**ألكسندر**» الذى أصبح فيما بعد القيصر «**ألكسندر الثانى**» ، ثم درس «**تولوستوى**» فى شبابه بجامعة «**موسكو**» وعمل بعد تخرجه فى وزارة الخارجية ، ثم احتل عقب ذلك مكانة مرموقة فى الحياة الثقافية الروسية كشاعر وكاتب درامى وروائى .

ولقد ألف «**تولوستوى**» فى مجال المسرح ثلاثية مسرحية تاريخية استمد موضوعها من حياة ثلاثة من قياصرة روسيا ، وتتكون هذه الثلاثية من المسرحيات التالية : **موت إيفان الرهيب** Smert Ioanna Groznogo (1967) ، **القيصر فيودور**

إيفانوفيتش Tsar Fyodor Ivanovitch (1868) ، **القيصر بوريس** Tsar Boris (عرضت عام 1881) .

وتصور المسرحية الأولى من هذه الثلاثية القيصر «**إيفان الرهيب**» فى أخريات حياته ، عندما غدا نهبًا للصراع بين عوامل متناقضة متنازعة ، فالندم الشديد يكاد يعصف به لأنه اغتال والده ، والخوف الطاغى يوشك أن يستبد به من ازدياد قوة «**بوريس جودونوف**» الطامح فى العرش . وكان «**إيفان**» على وشك التنازل عن العرش، ولكن مستشاريه أقنعوه بالبقاء لأن الدولة مهددة بالأخطار والأعداء يقتربون من الحدود ؛ وهكذا أعادت الانتصارات إلى القيصر «**إيفان**» حيويته وروحه العالية ومشاعره الصلبة . وعندما شعر «**إيفان**» بقرب دنو أجله ، عين ابنه المعتل «**فيودور إيفانوفيتش**» خلفاً له ، كما عين «**بوريس جودونوف**» وصياً على العرش . وخلال الفترة التى سبقت موت «**إيفان**» ، أقدمت عصبة من النبلاء الذين انتابهم النفور والحقد من «**بوريس**» ، بسبب قربه من «**إيفان**» وخطوته عنده على إثارة الشعب ضد حكمه ، ولكن «**بوريس**» ينجح فى إحباط مسعاهم وخططهم . وبعد موت القيصر «**إيفان**» يوجه «**بوريس جودونوف**» ضربة قاصمة لهؤلاء النبلاء المتآمرين ، ويجمع السلطة كلها فى يده متستراً خلف وصايته على الصبى الحاكم «**فيودور**» . وأعظم مافى هذه المسرحية هو تصوير المشاعر المتصارعة داخل نفس «**إيفان الرهيب**» ، إذ أوضح «**تولوستوى**» أنها مزيج من مشاعر الحزن والكبرياء ، وخليط من مشاعر الخوف من الجحيم والرغبة فى الانغماس فى الملذات قبل فوات الأوان . فعلى الرغم من عظمة الإمبراطورية التى عاش طوال حياته يغذيها بروحه وينميها بحروبه وإنجازاته ، إلا أن القيصر «**إيفان**» يحس وهو يوشك على الرحيل عن الحياة بأن ملكه العريض سوف ينهار بموته .

أما المسرحية الثانية فتدور حول تاريخ روسيا القيصرية خلال حقبة من القرن السادس عشر ، حينما يؤلب الأمير «**إيفان بتروفيتش شويسكى**» تجار موسكو ضد الطاغية «**بوريس جودونوف**» . ويوضح لنا «**تولوستوى**» أن «**جودونوف**» قد نجح فى إحباط مسعى «**شويسكى**» عن طريق التظاهر بصداقته فى حضرة القيصر «**فيودور**» ، ولكنه لايلبث أن يلقى القبض على أتباعه ومناصريه ويزج بهم فى السجن . أما القيصر «**فيودور**» فكان معتل الصحة وساذج الطوية ، وكان متجهاً بكليته إلى الدين والروحانية ، وبالتالى فلم يلق بالاً لحكم روسيا بنفسه ، بل ترك هذه المهمة «**لجودونوف**» رغم التحذيرات المتكررة التى نبهته بها القيصرة «**إرينا**» زوجته .

ومن ثم يقرر «**شويسكى**» أن يدفع الشعب إلى التمرد ضد القيصر «**فيودور**» نفسه ، على أمل أن يخلص روسيا من سيطرة «**جودونوف**» ، ولكن الأخير يستصدر قراراً من القيصر – بعد إلحاح شديد ورفض وممانعة من «**فيودور**» – بالقبض على «**شويسكى**» . وكان أنصار «**شويسكى**» قد أقدموا على إفساد زواج القيصر «**فيودور**» من زوجته المحبوبة «**إرينا**» وحمله على أن يتزوج أميرة موالية لهم ، وهو الأمر الذى دفع القيصر إلى توقيع قرار القبض على «**شويسكى**» رغم معارضته قبلاً لهذا الإجراء بشدة . ثم يلتمس الشعب بعد ذلك – ومعه «**إرينا**» والأميرة الموالية المذكورة – من القيصر «**فيودور**» العفو عن «**شويسكى**» ، ويستجيب لهم القيصر بعد إلحاح ، ولكنه يكتشف أن «**شويسكى**» قد أقدم على شنق نفسه يأساً وكمداً . بعدها تتردد أنباء عن موت ولى العهد «**ديميترى**» ، فيدرك القيصر «**فيودور**» أن روسيا قد أصبحت بكاملها فى قبضة «**جودونوف**» .

وأما المسرحية الثالثة والأخيرة فى هذه الثلاثية التاريخية ، فهى مسرحية «**القيصر بوريس**» التى تتعرض لمضامين نفسية أكثر منها سياسية ، فبعد موت القيصر «**فيودور**» عام 1598 يتم انتخاب «**بوريس جودونوف**» قيصراً ، ويتمكن من دحر التتار وطردهم . ورغم أن الشعب كان يؤيده بعد انتصاره هذا ، إلا أن «**جودونوف**» ظل يعتمد فى سياسته على حب أبنائه وولائهم له . ولقد حذرته أخته «**إرينا**» أرملة القيصر الراحل «**فيودور**» – عند زيارته لها فى الدير الذى آلت على نفسها الاعتكاف فيه بعد رحيل زوجها عن الحياة – من أن آل «**رومانوف**» يتآمرون عليه ويهددون سلطته بمساندة من النبيل «**فاسيلى شويسكى**» ، نجل غريمه الراحل ، لكنه لايغير موقفه ولايستجيب لتحذيراتها . ويتضح لنا من سياق الأحداث أن أخته «**إرينا**» ليست راضية عن تصرفاته القاسية ، ولاعن مسلكه الاستبدادى ، ولاعن الإجراءات المتعسفة التى اتخذها لحماية عرشه ، ومن ثم فإنها ترفض الصفح عنه مما أضاف إلى خوفه وقلقه مزيداً من الآلام النفسية .

ويتعرض «**جودونوف**» لانهيار عقلى وعصبى حينما يتناهى إلى سمعه أن هناك شخصاً يدعى «**ديميترى**» – يحتمل أن يكون هو ولى العهد الذى ترددت الأنباء عن موته – قد ظهر فى بولندا وأخذ يطالب بحقه الشرعى فى الحكم ، ويهدد بشن حرب ضارية ضد القيصر «**جودونوف**» مغتصب العرش . وفى الوقت الذى كان فيه «**ديميترى**» هذا يزحف بقواته على موسكو ، ينهار «**جودونوف**» تحت ثقل أوزاره وسطوة آلامه ومخاوفه ، ويعلن أن نهايته المستحقة قد دنت ، ولكن كل من بالقصر اعتقدوا بعد وفاته اعتقاداً راسخاً بأنه قد مات مسموماً .

ولقد لقيت هذه المسرحيات وأمثالها – عند عرضها على مسرح الفن بموسكو – نجاحًا منقطع النظير ، إذ لم يكن هناك كاتب مسرحى رومانسى آخر يدانى فى موهبته «**تولوستوى**» ولا التصدى له ولامنافسته .

ليو تولستوى :

ومن الجدير بالذكر أن الكاتب الروائى **ليو تولستوى** قد ألف مسرحيات ذات طلاوة وسحر ، نذكر منها مسرحية طريفة تعتمد على الخيال الذى وظف لخدمة المعنى ، وهى مسرحية بعنوان «**أول من صنع الخمر**» . وكان **تولستوى قد سمع من** المسلمين الروس حكاية مؤداها أن إبليس هو أول من زرع شجرة الكروم ، وأنه ذبح فى البداية قرداً ورواها بدمه ، ثم ذبح من بعد ذلك ذئبًا ورواها بدمه ، وذبح فى النهاية خنزيراً ورواها بدمه . وفى هذا كناية عن الأطوار الثلاثة التى يمر بها شارب الخمر : فهو يصفق فى بداية سكره مثل القرد ، ثم يصبح عدوانيًا مثل الذئب ، ثم يتمدد على الأرض فى حالة مزرية من الدنس والقذارة مثل الخنزير . كذلك سمع تولستوى منهم قصة أخرى مؤداها أن شخصاً خير بين القتل أو الزنا أو شرب الخمر ، فقال أختار أهونها شرًا، وشرب الخمر؛ فلما شرب الخمر ارتكب الزنا والقتل .

وتبدأ هذه المسرحية بمشهد يمثل كبير الشياطين إبليس وهو يحاسب الشياطين التابعين له عن مافعلوه وعن البشر الذين أضلوهم عن سواء السبيل أو انبروا لإغوائهم عن جادة الصواب . ولقد تهلل إبليس الكبير طربًا حينما سمع من أحد شياطينه أنه أضل سكان قرية بأكملها ، وحينما زف إليه آخر البشرى بأنه أغوى رجال الدين وترك لهم بعد ذلك مهمة أن يقوموا هم بإضلال الناس . وفى ختام المشهد يجد شيطاناً منكس الرأس لم يفلح فى إغواء رجل واحد كان موكلاً بإضلاله فلم يفلح . ولقد تعلل هذا الشيطان التعس بأن هذا الرجل من صنف نادر الوجود ، لأنه ظل أيامًا بلا طعام إلى أن عثر على كسرة خبز جاف ، فأبى أن يأكلها إلا بعد أن يصلى شكراً لله ، فأقدم الشيطان على أخذها وإخفائها ؛ ولكن الرجل لم يفعل سوى أن دعا الله بأن يهنأ ويسعد من جعلها طعاماً له .

فقام إبليس الكبير بتعنيف هذا الشيطان وتهديده بقسوة ، فقال له يامولاى ، أمهلنى ثلاث سنوات وأنا كفيل بإضلاله بعدها ، وعاقبنى لو فشلت . فذهب الشيطان وهو فى هيئة عامل أجير للرجل وطلب أن يعمل عنده أجيراً ، وأخبره أنه لايريد مالاً ولاطعامًا ، بل يريد فقط من الرجل أن يطيعه وأن يستمع إلى نصحه . ولما قبل

الرجل هذا دله الشيطان على المكان المناسب الذى يزرع فيه محصوله ، وترتب على ذلك أن صار هذا الرجل أغنى رجل فى القرية بعد سنوات ثلاث . ثم طلب منه الشيطان أن يصنع من القمح شراباً لذيذ الطعم (هو الخمر) ، فلما ذاقه الرجل بعد صنعه وجده مستساغاً . وعندما سكر هذا الرجل اعتدى على فتاة كان يحبها وينوى الاقتران بها ، فحملت منه الفتاة سفاحاً ، وعندما عاتبه أخوها قتله بلاهوادة ولارحمة . ثم مات والد هذا الرجل ووالدته حزناً وكمداً بسبب تصرفاته الشريرة . وهكذا نجح الشيطان التابع فى أدء مهمته ، وظفر من سيده إبليس الكبير بالثناء والمدح على حسن تدبيره وذكائه .

وهناك مسرحية أخرى ألفها **ليو تولستوى** بعنوان «سلطان الظلام» استمد المؤلف موضوعها من واقع جريمة حقيقية حدثت على أيامه ، وفيها يقتل أب طفله غير الشرعى من ابنة الزوج السابق لزوجته ، ثم يعترف بخطاياه على الآخرين فى حفل زواج هذه الابنة . ونلاحظ أنه **تولستوى** يجعل المال هو المحور الذى تدور حوله الجرائم كافة : فقد أدى دخول المال إلى القرية التى كان يعيش فيها هذا الأب المجرم إلى تقويض الأسس التى كانت راسخة فيها منذ القدم ، وإلى إفساد العلاقات الإنسانية وخلق العداوة والبغضاء بين الناس .

ومن الكتاب الآخرين الذين أسهموا فى إثراء المذهب الرومانسى بروسيا «**ديمترى ڤاسيليڤتش أڤيركييف**» Dimitri Vasilevitch Averkiev ، الذى يتميز بالعاطفية والخيال والقدرة على معرفة متطلبات العرض المسرحى . وهناك أيضاً **أبولونى نيكولايڤيتش مايكوف** Apolloni Nikolaevitch Maikov ، الذى عالج موضوع الوثنية والعقيدة المسيحية فى مسرحية تحمل عنوان **عالمان** Dva Mira (1873) . ومن المؤسف أن يهجر **إيڤان سرجيڤيتش تورجنيف** Ivan Sergeyevitch Turgenev الكتابة للمسرح الروسى ويتفرغ للقصة ، إذ أن المسرحيات القليلة التى ألفها فى شبابه ، ولاسيما مسرحية **شهر فى الريف** Mesyats v Derevne (1872) ، تتضمن دراسة نفسية عميقة للشخصيات لانجد لها مثيلاً إلا عند «**تشيكوف**» . ومع ذلك فإن «**ألكساى تولوستوى**» يمتاز على كل هؤلاء الكتاب بموهبة اختيار المواقف التى تخلب الألباب ، والقدرة على تنويع الأحاسيس والمشاعر ، بحيث يظل المتفرج مشدوداً حتى النهاية إلى العرض المسرحى ومأخوذاً بروعة الإبداع .

ألكسندر أوستروفسكى Alexander Ostrovsky (1823-1886) :

لكن الكاتب الوحيد الذى نذر نفسه بالكامل للمسرح هو «**ألكسندر أوستروفسكى**» ، الذى ألف فى البداية عدة مسرحيات تاريخية على طريقة «**شيكسبير**» . ولقد نشأ «**أوستروفسكى**» فى أسرة من الطبقة المتوسطة بموسكو ، وكان أبوه تاجراً ثم أصبح فيما بعد محامياً ؛ وبعد أن بدأ «**أوستروفسكى**» دراسة القانون تركها دون أن يكملها ليلتحق بوظيفة كتابية فى إحدى المحاكم بموسكو . ثم اتجه بعد ذلك للأدب والمسرح تاركاً هذه الوظيفة ، ومالبث أن حقق شهرة ذائعة فى الأوساط المسرحية فى روسيا ، خاصة حينما طالب بأن يكون المسرح فى متناول الطبقات الفقيرة ، وألايقتصر ارتياده على المثقفين والأغنياء وحدهم دون سواهم . ولقد ألف «**أوستروفسكى**» خمساً وأربعين مسرحية تشهد على مكانته الفريدة فى الكتابة المسرحية بين أدباء روسيا على بكرة أبيهم ، وكان معظم إنتاجه عبارة عن مسرحيات كوميدية ذات طابع خلقى ، يتعرض فيها بالسخرية لطبقات المجتمع الروسى وشرائحه.

و «**أوستروفسكى**» كاتب مسرحى يعرف دقائق فنه حق المعرفة ، فهو يخفى ذاته تماماً فى مسرحياته ، ويمتنع عن إبداء أية نظرية من نظرياته أو إقحام رأيه الشخصى على لسان شخصياته بطريقة فجة مباشرة ، كما أنه يعالج طبائع الشخصيات ببساطة متناهية ، وينال القدح المعلى فى وصف شرائح المجتمع وصفاً واقعياً رائعاً . وكانت طبقة التجار هى الطبقة التى نالت منه النصيب الأوفر من العناية والتركيز والتحليل ، فهو يبين فى مسرحياته أن التجار يحبون المال حباً جماً ، ويفعلون أى شئ فى سبيل الاستحواذ عليه وامتلاكه . والتاجر – فى نظر «**أوستروفسكى**» – يلجأ دوماً إلى الاحتيال على الآخرين كى يثرى على حسابهم ، وهو لايغدو ثرياً بسبب بخله أو شحه بل بسبب جشعه واستغلاله للآخرين . وفضلاً عن ذلك فإن التاجر يصاب بالغرور بسبب غناه ، وبالتالى فإنه يمقت كل قيمة لايكون هدفها جمع المال أو تخلو من المصلحة والمنفعة المادية ، ثم إنه لايأبه مثقال ذرة بالثقافة ويكره التغيير لأن كل مايهمه هو الحفاظ على الأوضاع السائدة مادامت تخدم مصالحه . كذلك فإن التاجر – فى رأى «**أوستروفسكى**» – إنسان مستبد ، يمارس التسلط على أفراد أسرته وعلى من يقومون بخدمته فى عمله مستغلاً حاجتهم إليه ، أما زوجته فهى فى الغالب امرأة جاهلة تثقل صدرها بالحلى والمجوهرات ولاتملأ رأسها بالمعرفة والثقافة ، وهى تترك سطوة والدها لتستبدل بها سطوة زوجها . وكأن «**أوستروفسكى**» – بهذه الأفكار

المبتكرة – كان يبشر بفكر الثورة البلشفية وبثوابت التعاليم الإيديولوجية الشيوعية التى غزت روسيا فيما بعد، واعتبرت التجار مجرد فئة طفيلية تمتص دماء الطبقة العاملة وتثرى على حسابها بغير مجهود يذكر .

ومن المسرحيات التى تصور طبقة التجار التى فضحها «**أوستروفسكى**» مسرحية بعنوان **صورة عائلية** Semeynaya Kartina (1847) ، وبطلها تاجر غارق فى الجهل حتى الثمالة يدعى **أنتيب أنتيفيتش بوزاتوف** ، وهو شخص بالغ الحمق لايدرى شيئًا عما تفعله زوجته خارج المنزل بمعونة خادمتها «**داريا**» . وكل مايفعله «**بوزاتوف**» هو أنه يمضى الوقت فى ثرثرة حمقاء مع والدته العجوز ، ويعب أقداح الشراب مع رجل أعزب مسن طمعاً فى دفعه إلى الاقتران بأخته العانس «**ماريا**» فيغدو صهراً له .

وفى بعض الأحيان يصور لنا «**أوستروفسكى**» شخصيات على قدر من السمو والنبل ، مثلما نشاهد فى مسرحية **العاصفة** Groza (1859) ، التى يصور فيها المؤلف شخصية امرأة متدينة متصوفة ذات روح شاعرية تعيش فى بلدة «**كالينوف**» على ضفاف نهر «**الفولجا**» ، وهى متزوجة من رجل يدعى «**تيخون**» ، وهو ابن أرملة ثرية تمارس السيطرة والتحكم فى أبنائها . وعبثًا يحاول هؤلاء الأبناء التملص من تسلط والدتهم المستبدة ، إذ يلجأ الابن «**تيخون**» إلى معاقرة الخمر ليجد فيها ملاذاً ومهرباً ، أما أخته «**ڤارڤارا**» فتجد لها متنفساً فى علاقاتها الغرامية المتعددة التى تقوم بها سراً ، على حين لاتجد زوجة الابن «**كاترينا**» مهرباً من حياتها التعسة سوى ذلك الإحساس بالحب الذى يشدها إلى «**بوريس جريجوريڤيتش**» الذى صادفته ذات مرة فى باحة الكنيسة .

وعندما تعلم «**ڤارڤارا**» اللعوب بقصة غرام «**كاترينا**» بهذا الشخص ، تدفعها طبيعتها النزقة إلى تدبير لقاء يجمع بين العاشقين ويتيح لهما الخلوة التى يبتغيانها ، وفى هذا اللقاء تنزلق «**كاترينا**» إلى الوقوع فى الخطيئة ويستولى عليها بعدها الندم الشديد وتصبح نهبًا لوخزات الضمير المؤلمة ، فتعترف بإثمها أمام أفراد أسرتها . وتسفر الأحداث عن أن العاشق النذل «**بوريس**» ينال مايستحقه من عقاب على يد عمه التاجر المتغطرس «**ديكوى**» جزاءً وفاقاً على تغريره بالزوجة الطيبة «**كاترينا**» ، أما «**كاترينا**» فتقع فى براثن حماتها المتسلطة مدام «**كابانوفا**» لتسومها سوء العذاب وتحيل حياتها إلى جحيم لايطاق . وعندما توقن «**كاترينا**» من أنه لاسبيل أمامها لاسترجاع حب زوجها «**تيخون**» ، المستسلم العاجز أمام سطوة والدته ، وأنه ليس بوسعها أن

تعيش مع عشيقها «**بوريس**» بعد افتضاح أمرهما ، لاتجد أمامهما مفراً من إزهاق روحها بإغراق نفسها فى مياه نهر «**الفولجا**» .

ولقد اهتم «**أوستروفسكى**» بوجه عام بتصوير تعاسة المرأة الروسية التى كثيراً ماكانت تجبر قسراً على الزواج من طبقة غير طبقتها ، فتبدو وكأنها تجلس فى مركبة ليست مركبتها ، أو كمن تلبس ثوباً لايلائمها . كما يصب المؤلف جام غضبه على طبقة النبلاء ، فيصور لنا فى عدد من مسرحياته سيدات هذه الطبقة على أنهن يخفين – وراء مظاهر النبل والورع المزيفة وخلف ستار من الرقة المصطنعة – ماضياً مريباً وحياة حافلة بالنزوات والشهوات والخيانة والمجون . ففى مسرحية بعنوان «**الذئاب والحملان**» Volki i Ovtsy (1875) يصور لنا «**أوستروفسكى**» أرملة ثرية تدعى «**ميروبيا موروزانيسكايا**» تتعرض مزرعتها للإفلاس ، فيدفعها تفكيرها الملتوى إلى الاستعانة بموظف انتهازى يفتقر إلى الأمانة يدعى «**شوجونوف**» ، لكى يهيمن على أموال مزرعة تمتلكها أرملة أخرى تدعى «**إفلامبيا كوبافينا**» ، كما تسعى فى الوقت نفسه لكى تزوج هذه الأرملة الثرية من ابن أخيها التافه «**أبولون**» .

وفى تلك الأثناء تسعى إحدى قريبات «**ميروبيا**» – وهى امرأة فقيرة تدعى «**جلافيرا**» – لكى تقتنص فى حبائلها رجلاً ثرياً يدعى «**لينيابيف**» ، على أمل أن تتخذه زوجاً لها ، وتفلح بالفعل فى تحقيق مسعاها هذا . أما الأرملة الماكرة «**ميروبيا**» فتفشل فى نسج مؤامرتها ، إذ يستحوذ على عقلها جارها الثرى «**بركوتوف**» ، ويسخرها فى تنفيذ مشروعاته الشريرة والاحتيال من أجل نهب ثروة الأرملة الساذجة «**إفلامبيا**» .

وبوجه عام نجد «**أوستروفسكى**» يتعاطف مع رجال المسرح ، ويثنى على إخلاصهم لفنهم وتجردهم ، وإن كان لايتورع فى بعض أعماله عن انتقاد مثالبهم ونقائصهم . وفى مسرحية بعنوان **الغابة** Les (1871) يصور لنا «**أوستروفسكى**» عجوزاً منافقة تتظاهر بالتدين وتتمسح بالورع ، كى تتمكن من دس أنفها فى شئون الآخرين بغير غضاضة ، موهمة إياهم أنها إنما تقوم بحل مشاكلهم دون أن تنظر من وراء ذلك جزاءً ولا شكورا . وتسعى هذه المرأة العجوز التى تدعى «**رايزا جورميزسكى**» إلى تزويج ابنة أختها الفقيرة «**أسكينيا**» من شاب تافه يدعى «**بولانوف**» ، غير أن «**أسكينيا**» كانت تحب شاباً يدعى «**بيوتر**» ، ولم تكن تستطيع الزواج منه ، لأن والده «**فوسميبراتوف**» طلب منها أن تدفع بائنة باهظة مقدارها ثلاثة آلاف روبل .

ثم يتمكن ممثل متجول يدعى «**نيسكاستليڤتزيف**» – وهو ابن أخى «**رايزا**» – من الحصول على مبلغ ألف روبل من عمته المنافقة ، ويقدمه عن طيب خاطر إلى الفتاة «**أسكينيا**» ، التى تقدمه بدورها إلى حميها المرتقب «**فوسميبراتوف**» ؛ ويقنع الأخير بهذا المبلغ كبائنة من الفتاة ويتنازل عن المبلغ الباهظ الذى سبق أن طالب به الفتاة الطيبة . وعندما تنجح الفتاة «**أسكينيا**» فى الاقتران بالشاب الذى يهواه فؤادها ، لاتجد العجوز المنافقة «**رايزا**» حلاً لمشاكلها وثمناً لخروجها من ورطتها سوى أن تتزوج هى من الشاب التافه «**بولانوف**» ، الذى يحيل حياتها إلى عذاب مقيم لفرط تفاهته وسوء مسلكه .

تعقيب :

يعتبر المذهب الرومانسى الجديد الذى ازدهر مابين عامى 1830-1870 بمثابة حركة فكرية مهمة وتطور فنى متميز ، حيث إنه أحدث على مستوى أوروبا بأسرها من الوعى واليقظة ماجعل بلادها تسهم به إيجابياً فى نهضة الأدب المسرحى. فلقد أثارت الجهود المبذولة من كافة الأطراف الروح القومية فى كل مكان، وترتب على انبثاق هذه الروح الجديدة إنشاء مسارح تتطلع إلى المستقبل وتحتضن آماله وتستشرف آفاقه . ولقد اختلف أثر هذه الحركة الرومانسية ذات الروح الفوارة من بلد إلى بلد أخرى ، إذ أسفر المد الرومانسى فى بعض البلاد عن خلق أدب قومى ، كما أدت الحركة الرومانسية الجديدة فى البعض الآخر إلى إحياء ما اندثر من أدب قومى ، عن طريق إعادة تقديمه فى أشكال جديدة وبمفاهيم متطورة .

* * * *

🖎 الفصل الحادى عشر

الكوميديا الرومانسية

فى الوقت الذى كانت فيه الرصانة المفتعلة تسود حياة أهل الفكر فى أوروبا ، وفى الوقت الذى كانت فيه الجدية والصرامة الرومانسية تهيمن على الجو العام وتخيم بظلالها على المسرح خلال القرن التاسع عشر ، كانت الابتسامة الصافية لاتزال ترتسم على شفاه عامة الشعب الذين ظلوا يحتفظون بروح الفكاهة النابعة من القلب . ولقد ظهرت فى ميدان المسرح مجهودات دائبة تمخضت بعد فترة من الزمن عن ظهور الكوميديا الرومانسية ذات المستوى العالى ، فضلاً عن أنه كانت هناك أيضًا محاولات من نوع آخر لجأ فيها الكتاب إلى المبالغة ، وانزلقوا إلى التزلف الممقوت للجماهير ، وانخرطوا فى سلك الميلودراما الفاقعة ، فلم يفلحوا سوى فى إنتاج الهزليات Farces الرخيصة ومسرحيات «**الفودفيل**» الفجة الهابطة ، والمسرحيات الموسيقية الصاخبة .

كوميديا النقد الاجتماعى فى روسيا :

ظهرت فى القرن الثامن عشر فى روسيا نذر وشواهد تدل على وجود إمكانات لتأليف نوع وطنى من الملهاة النقدية ، إذ قامت الإمبراطورة «**كاترين**» Catherine العظمى بتأليف أحد عشر مشهداً كوميديًا بكل من الروسية والفرنسية ، وغرست فى هذه المشاهد البذور الأولى لنمط ذى طراز مزيد من الكوميديا الروسية الساخرة . وفى أحد هذه المشاهد وعنوانه **غرفة استقبال السيد العظيم** Perednìaia Znatnavo Boiaxina (1772) نشاهد عدداً من الناس يرفعون إلى سيد عظيم التماسًا وكلهم أمل ورجاء فى تلبية مطلبهم ، ولكنهم ينصرفون بعد مقابلته بخفى حنين . أما مشهد أيها الزمن O Vremia (1772) فيقطر سخرية ويزخر بالتهكم على التظاهر والرياء والتصنع ، وغير ذلك من السخافات الاجتماعية السائدة ، والتى تتبدى فى شخص ثلاث سيدات مدعيات من سكان الأقاليم .

ولم تكن هذه النظرة المباشرة للحياة وتصوير غرائبها مع الرغبة فى إظهار حماقات الناس فى المجتمع ، وكذا لم يكن هذا الميل إلى عرض صورة لشرائح الحياة

وتفضيلها على التطور الشكلى للحبكة المسرحية ، لم يكن وقفًا على كاتبة مثل الإمبراطورة «**كاترين العظمى**» وحدها. ففى مسرحية **البريجادير** Brigadir (1766) – التى ألفها **دينيس إيفانوفيتش فونفيزين** Denis Ivanovich Fonvizin – نجد المؤلف يهتم برسم الشخصيات أكثر من اهتمامه بالحبكة المسرحية ، وإن كان قد ابتكر فى المسرحية حيلة يتمكن عن طريقها **إيفانوشكا** ، ابن البريجادير ، من الظفر بقلب **صوفيا**، ابنة المستشار ، فى الوقت الذى كان فيه والده البريجادير يسعى جاهداً لنيل الحظوة لدى زوجة المستشار بعد أن تدله فى غرامها .

ولقد ألف «**فونفيزين**» مسرحية أخرى لاتقل روعة عن مسرحية «**البريجادير**» ، هى مسرحية **الأبله** Nedorosol (1782) التى تصور شاباً ساذجًا يتوق إلى الزواج بأسرع مايمكن ولايبالى بمن تكون العروس . كما ألف أيضًا مسرحية أخرى جيدة عنوانها **اختيار معلم** Vibor Guvernera (1790) ، يصور فيها تصرفات كونت جاهل وزوجته التى لاتقل عنه جهلاً ، ذلك أنهما يفضلان مقلم أظافر فى المنزلة على عالم روسى جليل القدر عالى المكانة .

وهناك كتاب آخرون مثل الكاتب المسرحى **كابنست** Kapnist الذى ألف مسرحية بعنوان **احتيال** Yabeda (1798) التى تصور بطريقة واقعية وسائل الاحتيال وطرق الفساد التى كانت سمة شائعة آنذاك لحكام الأقاليم ؛ ومثل الكاتب المسرحى **ماتينيسكى** Matiniski الذى نقد شرائح المجتمع فى مسرحيته **السوق** Gostinii Dvor (1791) . وكانت الثمرة المباشرة لهذا التراث المتراكم من المسرحيات الكوميدية مسرحيتين احتلتا المكانة الأولى فى ميدان الكوميديا من حيث أصالة الفكرة وروعة المعالجة . أما الأولى منهما فهى مسرحية **ويل من الذكاء المفرط** Gore Ot Uma (1831) التى ألفها الكاتب المسرحى **ألكسندر سرجيفيتش جريبويدوف** Alexander Sergeevich Griboedov . ولم يتمكن «**جريبويدوف**» من عرض مسرحيته هذه مباشرة بعد تأليفها ، إذ حالت الرقابة الصارمة دون عرضها حتى حلول العقد السابع من القرن التاسع عشر .

والمسرحية من حيث الشكل عبارة عن سلسلة من المشاهد الفكاهية التى يربط المؤلف فيما بينها بطريقة تشهد على امتيازه وتفوقه ، وبطلها **تشاتسكى** Chatzki يضيق ذرعًا بسخافات المجتمع وينتهى إلى نهاية مخيبة للآمال يعبر فيها عن كثير من آراء المؤلف . ولايفلح فكر «**تشاتسكى**» ولا إحساسه بأخطاء المجتمع فى الحيلولة بينه وبين الوقوع فى المصير الذى آل إليه فى النهاية ، والذى أسفر عن حرمانه من

معشوقة فؤاده «**صوفيا**» . ويعرض لنا «**جريبويدوف**» فى شخص **ڤاموسوف** Vamosov ، والد «**صوفيا**» ، صورة للموظف الرسمى الخبير بالحياة ، ولكن «**تشاتسكى**» – رغم خبرة «**ڤاموسوف**» بهذه الحياة – يثور على منطقه ويتبرم من ضيق أفقه ويمقت سيطرته ، ثم يخبره صراحة برفضه للوظيفة التى عرضها عليه فى القصر الملكى . وتتبدى فى هذه المسرحية روح الفكاهة الحقة التى تخفى خلفها روح الحزن والطابع المأساوى ، فضلاً عن أنها تتسم بروح مغايرة تماماً لما درج عليه المسرح الأوروبى ، وبالتالى يحق لنا أن نعتبرها أساساً للكوميديا الواقعية الروسية .

وأما المسرحية الثانية فهى مسرحية **المفتش العام** Revisor (1836) التى ألفها **نيكولاى ڤاسيليڤيتش جوجول** Nikolai Vasilievich Gogol ، والتى تعد أعظم كوميديا روسية بلا جدال . وبطل المسرحية **خلستاكوف** شاب مفكر ولكنه يحيا حياة خاملة فى بلدة إقليمية نائية ، وهو ليس بالشخص المثالى وليس بالشرير العاتى ، بل هو شخص نشط يتمتع بروح الدعابة والفكاهة وبقوة الملاحظة ، ولايدع الفرصة السانحة تفلت منه رغم أنه يفتقر للموارد المالية . وبينما كان المسئولون الإداريون – فى إحدى المدن الروسية البعيدة عن العاصمة – يتوقعون زيارة مفتش حكومى عام ذى منصب خطير ، تلعب المصادفة دورها فيتبادر بخلد هؤلاء المسئولين أن الشاب «**خلستاكوف**» هو المفتش العام ، وأنه جاء إلى مدينتهم متخفياً تحت إسم مستعار لكى يكشف ألاعيبهم وانحرافاتهم .

ويبدأ «**جوجول**» فى تصوير مواقف متتابعة تثير لدى المشاهدين عاصفة من الضحك ، يكشف فيها عن فساد هؤلاء الموظفين وعن اختلاساتهم ووسائل احتيالهم على المواطنين السذج الأبرياء ، وعن استغلالهم لنفوذهم وتقاضيهم الرشوة وجنوحهم إلى الابتزاز . لذلك فما أن وفد عليهم «**خلستاكوف**» وظنوا أنه المفتش العام حتى تسابقوا إلى نيل الحظوة عنده والتزلف إليه ، وتنافسوا على إغداق الهدايا والعطايا والأموال عليه ، وهم يمنون أنفسهم بأن مجرد قبول المفتش العام لهداياهم يعنى ضمان بقائهم فى مناصبهم الحكومية ، وتأمين مواقفهم فيما يقومون به وإضفاء الشرعية على تصرفاتهم المشبوهة .

ويصور لنا المؤلف فى هذه المسرحية مجموعة كبيرة من الشخصيات التى استمدها من شرائح المجتمع كما عاينها بنفسه فى الواقع ، ومنها مدير التعليم الرعديد، والقاضى الخامل الذى يهوى الكسل ، ومدير مكتب البريد الجاسوس الذى يفتح خطابات الناس ليطلع على مافيها ، وطبيب الصحة الجاهل الدجال ، وعلى رأسهم

جميعًا مدير الشرطة الانتهازى المتسلق الذى يستأسد على الضعفاء ويجبن أمام الأقوياء . وفضلاً عن هؤلاء فهناك شخصيات أخرى أضفت - بحضورها وبرسم المؤلف لخصالها - حيوية وبهجة على أحداث المسرحية ، مثل زوجة مدير الشرطة الدساسة وابنته اللعوب ، ومثل **دوبشينسكى وبوبشينسكى** اللذين يمثلان طبقة كبار الملاك الأغبياء الثرثارين ، بالإضافة إلى عدد من الشخصيات الفرعية أو الثانوية التى تمثل مجتمع المدينة الصغيرة المنعزلة ؛ وكأننا بمشاهدتنا لهذه المسرحية نشاهد المجتمع الروسى وقد تجسد أمامنا بأسره .

وفى نهاية المسرحية يفتح مدير مكتب البريد الجاسوس كأدبه أحد الخطابات التى كتبها الشاب «**خلستاكوف**» - بطل المسرحية ، فيعرف من محتوياته حقيقة شخصيته ، ويعلن ذلك لكل موظفى المدينة المخدوعين . ووسط الهرج والمرج اللذين سادا بعد انكشاف هذه الخدعة الكبرى ، يدخل أحد الخدم ليعلن للجميع عن قدوم المفتش العام الحقيقى . وتتميز مسرحية المفتش العام بخاصية فريدة لانجدها فى كوميديات «**شيكسبير**» ، رغم أن «**جوجول**» كان يتصف بروح الفكاهة التى كانت متوافرة لدى «**شيكسبير**» . ذلك أن من سمات الملهاة الراقية - سواء عند «**شيكسبير**» أو عند «**جوجول**» - أنها تدفعنا إلى الابتسام أو الضحك الوقور (أى الضحك بقدر محدود)، ولكنها لاتجعلنا نسرف فى القهقهة أو نستسلم لها . ورغم سخرية الكاتب المريرة من حمق الشخصيات وغفلتها وبعدها عن الحصافة والاتزان ، إلا أن ذلك يجعلنا نحس بالتعاطف مع ضعفها ولاننزلق إلى احتقارها ، فهم حمقى وغافلون ويرتكبون النقائص حقًا، ولكنهم فى النهاية بشر مثلنا ، بهم مثل مابنا من ضعف وقصور ، وبالتالى فلاينبغى أن نلقى باللائمة على المرآة لو كان وجهنا هو القبيح .

ولقد ألف «**جوجول**» مسرحية كوميدية أخرى عنوانها **زواج** Zhentiba (1847) ، جمع فيها بين الأسلوب الواقعى الذى اتبعه فى مسرحية المفتش العام وبين أسلوب «**الهزلية**» Farce على مايبدو لنا من تناقض بين الأسلوبين ، حيث إن «**الهزلية**» لاتظفر من نقاد الأدب المسرحى سوى بالازدراء على أحسن تقدير . وبطل مسرحية «زواج» شاب أعزب يدعى **بودكوليوسين** Podkoliossin ، وهو يسعى للزواج عن طريق خاطبة محترفة ، ويقوم بإعداد الترتيبات الخاصة بالزواج من جانبه ، ولكن نظراً لجبنه الشديد وتهيبه من فكرة الزواج ، فإنه يغرى أحد أصدقائه لكى يتقدم نيابة عنه لطلب يد العروس التى وقع عليها اختياره . وفى خاتمة الأمر وبعد انتهاء كافة الترتيبات الخاصة بالزفاف ، يجد الشاب الرعديد نفسه وجهاً لوجه أمام ماكان

يحسب لوقوعه ألف حساب ، فيقدم على القفز من إحدى النوافذ ، ويولى الأدبار هرباً وفزعاً من رهبة مراسم الزواج وتبعاته .

ولقد حالف النجاح «**جوجول**» فى معالجة هذه المواقف المضحكة داخل المسرحية فى إطار جو من المرح والفكاهة المتقنة ، وكانت وسيلته فى ذلك إضفاء الأهمية على الشخصيات الكوميدية من خلال الإطار الاجتماعى الذى تتحرك فيه ، وليس التركيز على المواقف الكوميدية فى حد ذاتها فيما يتعلق بتصميمها . ولقد سلك «**جوجول**» سبيل كتاب المسرح الرومانسيين السابقين عليه فى تأليفه لهذه المسرحية ، واقتفى أثر هؤلاء الكتاب الرومانسين أيضًا فى مسرحية أخرى عنوانها «**صليب القديس فلاديمير**» ، على حين كان تأثره فى مسرحيته الرائعة «**المفتش العام**» بأسلوب سلفه العظيم «**بوشكين**» ، أعظم كتاب روسيا الرومانسيين .

ونلاحظ بوجه عام أن الكوميديا الروسية – التى عرضنا لها فى الصفحات السابقة – لاتستمد أسلوبها من النمط المعروف باسم **كوميديا حبكة الدسيسة** intrigue ، بل من التعمق فى تحليل الشخصيات وتبيان الروابط التى تجمع بينها فى المجتمع ، وكذلك من خلال الإطار الاجتماعى الذى تتحرك فيه هذه الشخصيات . وبالتالى فهى كوميديا اجتماعية فى المقام الأول ، وواقعية فى المرتبة الثانية لأن شخصياتها مستمدة من الواقع الاجتماعى الذى يعايشه المؤلف ويتفحصه ويسجل خصال الناس فيه ، ثم يصوغ من ذلك كله أحداث مسرحيته .

كوميديا الغرائب والخيال الشعبى فى ألمانيا :

فى الوقت الذى كانت فيه المسرحيات الميلودرامية مزدهرة فى ألمانيا على يد رائد «**الميلودراما**» هناك الكاتب المسرحى **كوتزيبيو** Kotzebue ، ظهر نوعان من الكوميديا جديران بالاعتبار والاهتمام : يعالج أولهما الواقع بأسلوب ساخر تمتزج فيه الواقعية بالخيال ، بينما يستغل ثانيهما قصص الجان الشعبية بما تحويه من خوارق وغرائب لتأليف مسرحيات كوميدية ، يتم فيها التزاوج أيضًا بين الواقع والخيال .

ومن المسرحيات التى تمثل الاتجاه الأول مسرحية بعنوان **الإبريق المكسور** der Zerbrochene Krug (1811) ، ألهـا **هينريتش فون كلايست** ، الكاتب المسرحى الذى سبقت الإشارة إليه عند الحديث عن ازدهار المسرح الرومانسى فى ألمانيا . وفى هذه المسرحية نشاهد «**السيدة مارتا رول**» Frau Martha Rull التى تمتلك إبريقاً تعتز

به أيما اعتزاز ، تغضب أشد الغضب عندما تجده مكسوراً وترفع قضية من أجل تلك الخسارة أمام المحكمة . ويتضح لنا من سياق الأحداث أن القاضى الذى أوكل إليه أمر الفصل فى هذه القضية هو بذاته المتهم الحقيقى ، وأن المشكلة التى تم رفع الدعوى من أجلهـا ليست الإبريق المكسور فى حـد ذاته ، بل إن المسألة تتعلق بإقدام هذا القاضى على الاعتداء على عفاف فتاة يافعة ، هى ابنة السيدة **«مارتا رول»** ، التى انزلق القاضى – فى محاولة شهوانية من جانبه – إلى التغرير بها وإيقاعها فى حبائله، ثم سلبها أعز ماتملك الفتاة . وبهذا يكشف لنا المؤلف **«كلايست»** – عن طريق حبكة المسرحية وأسلوبها الفريد الرمزى – عن موضوع أكثر عمقاً مما يتاح لنا معرفته أو رؤيته فى عالمنا الحقيقى .

لودفيج تيك Ludvig Tieck :

وهو كاتب مسرحى يسير على نهج **جوتزى** Gozzi الإيطالى ، من حيث إنه يستمد موضوعات مسرحياته من الأساطير ثم يصوغها فى قالب ساخر ، كما أنه يزيل الحواجز بين الجمهور والممثلين ويغلف مسرحياته بغلاف فكرى رومانسى . ومن أشهر مسرحيات **«لودفيج تيك»** مسرحية بعنوان **حياة القديسة جينوفيفا وموتها** Leben und Tod der Heiligen Genoveva ، وهى مسرحية نالت عقب عرضها ثناءً عظيمًا لأسلوبها الرومانسى العاطفى . وتدور أحداث هذه المسرحية حول سيدة من سيدات العصور الوسطى يزخر قلبها بالحقد ، فتعيش ست سنوات فى كهف بإحدى الغابات قبل أن تعود لمواصلة الحياة مع زوجها . ولقد ألف **«تيك»** مسرحية أخرى عنوانها **قيصر أوكتافيانوس** Kaiser Octavianus (1804) ، وهى تشبه مسرحية **«القديسة جينوفيفا»** شبهًا كبيراً من حيث الحبكة المسرحية ، ولكنها تتفوق عليها من حيث سلاسة الحوار وبراعته .

وإلى جانب هاتين المسرحيتين اللتين تتميزان بالطابع الواقعى وبجدية المعالجة ألف **«تيك»** عدداً من المسرحيات الساخرة ذات الطابع الخيالى التى تستمد موضوعها من عالم الجان وغرائب الخيال الشعبى ، مثل مسرحية **«ذو اللحية الزرقاء»** Blaubert، ومثل مسرحية **«القط ذو الحذاء»** der Gestiefelte Kaler ، ومثل مسرحية **«العالم رأساً على عقب»** die Uerkehert Welt ، وقد طبعت هذه المسرحيات الثلاث فى مجلد واحد نشر عام 1797 ؛ كذلك ألف **«تيك»** مسرحية بعنوان **«زربينو أو البحث عن ذوق سليم»** Zerbino, oder die Reise Natchdem Gutten Geschmack ، ومسرحية أخرى بعنوان **«حياة الصغيرة ذات القبعة الحمراء**

وموتها «Leben und Tod des Kleinen Ratkappchons» ، وقام بنشرهما معًا فى مجلد واحد عام 1799 .

وتدور مسرحية «**ذو اللحية الزرقاء**» حول قرصان أوروبى ذائع الصيت نظراً لقسوته وعنفه مع خصومه وضحاياه ، وينجح فيها «**تيك**» فى جعل عناصر الفزع تتداخل مع التعبير الرمزى والسخرية الأدبية . أما فى مسرحية «**القط ذو الحذاء**» فيوجه «**تيك**» نقداً اجتماعياً ساخراً لحركة التنوير التى سادت إبان القرن الثامن عشر ، كما يملأ مسرحيته بالمناظر الصاخبة المرحة التى تثير عاصفة من الضحك ، والتى يشارك فيها كل من المتفرجين والممثلين . وأما فى مسرحية «**العالم رأسًا على عقب**» فنجد المشاهدين يتوجهون بالفعل إلى خشبة المسرح للإشتراك فى المبارزة التى تدور بين الإله «**أبوللو**» وبين الطاغية الأسطورى «**اسكاراموش**» Skaramuz .

وأما فى مسرحية «زربينو» فيصور لنا المؤلف أميراً ذا نزعة عاطفية ومشاعر رقيقة أثناء سفره فى رحلة للبحث عن ذوق سليم ، وحينما يقفل هذا الأمير عائداً أدراجه من رحلته يجد أن كلبه الأليف قد أصبح فيلسوف القصر – وحينما ينادى الأمير الكلب بقوله : «**أيها الكلب**» يصعق الجميع ويحجرون على الأمير باعتباره مجنوناً . وأما فى مسرحية «**ذات القبعة الحمراء**» فنشاهد فتاة صغيرة كان أبواها فاسدين : فأمها مولعة بالجدل المنطقى وأبوها سكير لايفيق من سكره ، ولذا تشب هذه الفتاة على العناد والغرور . وعندما يلتهمها الذئب فى نهاية الأمر لانحس بأن الذئب اغتال طفولتها البريئة ، بل نحس أنه التهمها بسبب غباوتها وغرورها المتأصل . فضلاً عن أن المؤلف «**تيك**» يصور لنا الذئب داخل مسرحيته وكأنه ضحية للظروف الحتمية ، حيث إنه مخلوق وجد على الأرض ليقتات من القتل ويعيش على سفك الدماء ، ولو كف عن ذلك هلك ، وهو لذلك يردد : «**إننى أقتل لأعيش !**» .

وينتمى لنفس النمط الكوميدى مسرحية أخرى ذات أهمية ، وعنوانها **الهزل والتحكم والسخرية وهدف أعمق** Scherz, Satir, Ironie und Tiefere Bedeutung (1822) ، وهى من مؤلفات الكاتب المسرحى الأشهر **كرستيان ديتريتش جراب** الذى سبق أن ألمحنا إليه . وتحتوى المسرحية على خليط غريب من الشخصيات : البارون «**فون هالدجن**» ، وابنة أخيه «**ليدى**» ، والشاعر **راتينجنت** ، أحد علماء التاريخ الطبيعى ، الشيطان وحبائله ، ثم المؤلف «**جراب**» Grabbe نفسه بوصفه إحدى شخصيات المسرحية . وهذه المسرحية تزخر بكم وافر من غرابة الأطوار ، وتعبر بوضوح عن

الحالة النفسية التى خضع لها الشعراء آنذاك ، وأسفرت عن ابتكار تلك المسرحيات الشعبية الصاخبة .

يوهان نسترى Johann Nestroy :

وهو مؤلف مسرحى تتميز مسرحياته بأنها أقل تكلفاً وأكثر شعبية من سواه ، كما أنها تتسم بالجرأة فى التناول ولاتقيم وزناً للقيم المسرحية السائدة ، وتتهكم على الجهود التى بذلها كتاب العصر فى تأليف المسرحيات . وتهدف مسرحيات **«نسترى»** صراحة إلى التسلية ، ولاترى حرجًا فى عرض الغرائب والمستحيلات ، وإن كان يغلب على بنائها الدرامى طابع التعقيد بصفة عامة . ولقد ألف **«نسترى»** أكثر من ستين مسرحية كوميدية ، تطرق فيها لموضوعات مستمدة من **«قصص الجان»** fairy-tales، واستخدم فى سردها عناصر القصص الشعبى وحكايات الخوارق والمعجزات بصورة شائعة .

ومن مسرحياته المتميزة مسرحية بعنوان **الرجل المحطم** der Zerrissene (1834) التى تشبه فى اتجاهاتها مسرحيات الكاتب المسرحى الإيطالى **لويجى بيرانديللو** ، فهى تحكى قصة رجل اعتقد الجميع أنه مات ، ولكننا نراه لايزال حياً وسط أصدقائه وخلانه القدامى . وهناك أيضًا مسرحية عنوانها : **الطابق الأرضى والطابق الأول أو فلتات القدر** Zu' ebener und im ersten Stock, oder die Lammen des Glücks ، ويصور فيها المؤلف رجلاً - يجبر أحد القساوسة على النزول إلى الطابق الأرضى كى يستمتع هو بسكنى الطابق الأول الذى يعلوه ، وهى مسرحية مغلفة بجو من الغرائب والخيال رغم واقعية أحداثها ورغم مانستشعره من ألفة مع شخصياتها .

فرديناند رايموند Ferdinand Raimond :

وهو كاتب مسرحى سبق معاصره «نسترى» - سالف الذكر - فى مضمار التأليف المسرحى وتفوق عليه فى المقدرة الفنية ، فضلاً عن أنه يعتبر فى رأى النقاد أعظم كتاب الكوميديا المستمدة من قصص الجان والحكايات الخرافية ؛ وترجع عظمته إلى أن نظرته للحياة أكثر عمقًا من سائر معاصريه من كتاب المسرح . ولقد ألف «رايموند» مسرحيته الأولى بعنوان **صانع البارومتر من الجزيرة المسحورة** der Barometermacher auf der Zauberinsel (1823) ، ويصور فيها المؤلف إحدى الجنيات وهى تمنح ثلاث هبات سحرية لصانع البارومتر النمساوى **«كويكسيلد»** ،

على غرار الطريقة التى ترد فى مسرحيات الكاتب المسرحى الإيطالى **«جـوتسى»** ، حيث تمنح الجنيات أو الكائنات الخيالية هبة ما لإحدى الشخصيات المسرحية . لكن هذه الهبات الثلاث التى حظى بها **«كـويكسـيلد»** ، والتى جعلته ينعم بكافة المتع والمغريات فى الجزيرة المسحورة ، لم تفلح فى أن تنسيه بيته المتواضع الذى طفق يحن للرجوع إليه .

وفى مسرحية أخرى بعنوان **مـــاســة ملك الأرواح** der Diamant des Geisterkönigs (1824) ، يصور لنا **«رايموند»** شاباً ينحدر من صلب أحد السحرة ينال وعداً بالحصول على تمثال من الماس ، لو أنه وفق فى العثور على فتاة لم تعرف فى حياتها الكذب أبداً . وبعد مغامرات عديدة وبحث مرهق مضنى يعثر الشاب على هذه الفتاة ويهيم بها حباً ثم يتزوجها ، ويكون زواجها منه هو التمثال الماسى الذى وعد بالحصول عليه . وفى مسرحية بعنوان **الفلاح المليونير أو فتاة من عالم الجنيات** der Bauer als Millionar, oder das Madchen aus der Feenwelt (1826) ، تدور الأحداث حول فلاح بسيط يدعى **ڤورتسـول المحظوظ** Fortunatus Wurtzul ، تهبط عليه فجأة ثروة طائلة تجعله مليونيراً ، ولكنها لاتمنحه السعادة التى ينشدها بل تجلب معها المتاعب والشرور . فتسوء صحته وتفسد أخلاقه وتظل المصائب تتوالى عليه إلى أن تهرب ابنته المتبناه (وهى فى الحقيقة إحدى الجنيات) من منزله ، لأنه أجبرها قسراً على الزواج ممن تكرهه . وبعد حلول هذه الكارثة يغدو **«ڤورتسول»** كهلاً محطماً ويندم على مافعل ، ويعود مرة أخرى إلى حياته البسيطة نابذاً تلك الثروة التى جعلته تعيساً شقياً . ويتضح لنا من سياق الأحداث أن الثروة التى هبطت على الفلاح لم تكن سوى مكيدة دبرها له عدو الفتاة الجنية التى كانت ابنة للفلاح بالتبنى ؛ ولقد مثله المؤلف فى المسرحية بشخصية **«الحقد»** .

ومن مسرحيات **«رايموند»** الأخرى مسرحية بعنوان **ملك الألب وعدو البشر** – der Alpenkönig und der Menchenfeind (1828) ، وهى تحكى قصة شخص لم يحالفه التوفيق ثلاث مرات فى حياته الزوجية بسبب فشله فى مشروعاته المالية وتعثره الاقتصادى . وعندما يلتقى هذا الرجل **«بملك الألب»** يفزع لأول وهلة من مرآه ، ولكن **«ملك الألب»** يتجسد فى صورة هذا الرجل نفسها ولكن بطبيعته الشريرة الكامنة داخله . وتمر على الرجل فترة من الزمن يعم فيها الشقاء حياته ، ولايبرأ منها إلا حينما يموت الشر الذى تجسد داخله ، وبمعنى آخر حينما تموت طبيعته الشريرة ؛ ومن ثم نجده يعود للحياة من جديد لينعم بما تبقى له من عمر مع آخر زوجاته التى تتجسد فى شخصها الفضائل الشرقية .

وفى مسرحية بعنوان **المتلاف** der Verchwender (1834) يجعل «**رايموند**» الأحداث تدور حول الشرور التى تعصف بالإنسان من جراء المال ، فبطلها «**يوليوس فون فلوتويل**» Julius von Flotwell مبذر متلاف مستهتر ، يقوم على تدبير شئونه ورعايته خادم مخلص يجسد الكاتب من خلاله وجهات نظره وآرائه فى الخير والطيبة والإخلاص .

ونجد فى المسرحية كذلك ملاكًا خيراً يدعى «**كرستين**» يسهر على رعاية «**فلوتويل**» ويسعى لإنقاذه من نزواته التى تشده إلى الدمار ، فيتجسد له فى صورة شحاذ بائس يستجدى منه إحساناً . وكان «**فلوتويل**» فى الحقيقة سخياً كريماً فى عطائه لهذا المتسول البائس . ولذلك عندما يصبح بطلنا «**فلوتويل**» فى الخمسين من عمره ويغدو كهلاً محطمًا فقيراً ، يدرك أن الصدقات التى كان يجود بها على هذا الشحاذ البائس هى التى بمقدورها أن تمنحه السعادة والأمل لبدء حياة جديدة طيبة مفعمة بالخير .

وفى مسرحية بعنوان **التاج اللعين** Unheilbringende (1839) نجد الحقد الأسود يملأ قلب القائد العسكرى **فالاريوس** غيرة وحسداً من مليكه الخير كريون ، ويتلقى هذا القائد الحاقد من رب الجحيم **هاديس** تاجًا سحرياً يمنحه قوة فائقة على البشر وعلى كائنات الطبيعة . ولكن الجنية الرحيمة التى ترعى الملك «**كريون**» تكتشف أنه يمكن إبطال مفعول قوة هذا التاج السحرى الرهيبة عند الحصول على ثلاثة أشياء : تاج لملك مملكة ، وتاج لبطل بغير شجاعة ، وتاج لامرأة جميلة بلاجمال . ويتضح لنا من سياق أحداث المسرحية أن الجنية الرحيمة قد استطاعت الحصول على هذه التيجان الثلاثة ، وغدا بوسعها عن طريقها أن تنقذ مليكها «**كريون**» من شر التاج المعلون ومن براثن صاحبه الحاقد «**فالاريوس**» .

وفى الواقع ، فإن الكاتب المسرحى «**فرديناند رايموند**» يعبر فى مسرحياته الكوميدية الخيالية عن نماذج حية وعن صفات مميزة لروح العصر ، كما أن أعماله تعكس مزيجًا من العناصر التى يتكرر ظهورها فى كثير من كوميديات عصره . فهناك الجو الخيالى الذى كان طابعاً للكاتب المسرحى الإيطالى «**جوتسى**» ، وهناك خاصية إظهار الحياة فى العالم مثل حلم يتراءى للنائمين ، وهناك الإحساس بالمأساة القاتمة التى تتوارى خلف الفكاهة ، وهناك أيضًا تصوير للإنسان على أنه مثل قطعة «**الشطرنج**» التى تحركها قوى لاطاقة له على التصدى لها أو مقاومتها .

المسرحية الموسيقية الصاخبة Extravaganza :

راجت المسرحية الموسيقية الصاخبة خلال القرن الثامن عشر ، ولم يقدر لها الاندثار بحلول السنوات الأولى من القرن التاسع عشر ، وكانت المسرحية الهزلية الساخرة «**البيرليسك**» Burlesque قد غدت نمطاً شائعاً ومحبباً لدى جماهير المسرح حتى آذنت شمس القرن التاسع عشر بالمغيب ، وذلك فى بلاد عديدة من بلدان أوروبا. ورغم ذلك فقد ظلت المسرحية الموسيقية الصاخبة نمطاً ضئيل الشأن ، لأن كتابه كانوا بوجه عام دخلاء على الفن الدرامى ، ولأن هدفهم كان منصبّاً على تسلية المشاهدين عن طريق عرض مشاهد ارتجالية فجة تحفل بالتلاعب بالألفاظ وسائر أنماط التورية.

بلانشيه G. R. Planché والمسرحية الموسيقية فى فرنسا :

وهو من الكتاب المسرحيين الذين حاولوا جاهدين أن يخلقوا من المسرحية الموسيقية الصاخبة جنساً فنياً أعلى قيمة وأبقى أثراً ، وترجع أهميته إلى أنه تمكن من تحقيق قدر من النجاح ومن استغلال مسرحيات الجان الخيالية استغلالاً مدروساً واعياً. ومع ذلك ، فإن «**بلانشيه**» يفتقر فى الحقيقة إلى موهبة «**رايموند**» من حيث تحميل المشاهد الدرامية بمضامين خلقية ، ثم إنه لايتمتع كذلك بمهارة «**جوتسى**» ولكنه يتميز عن سواه بمقدرة فريدة على صياغة الحوار الرنان الذى كان يستحوذ به على جمهور المسرح فى عصره .

ومسرحية «**بلانشيه**» الأولى عبارة عن هزلية ساخرة (**بيرليسك**) عنوانها **أموروزو ملك بريطانيا الصغرى** (1818) ، أما آخر مسرحياته فهى مسرحية بعنوان **بابل وبيجو** (1872) . وتزخر المسرحيات التى ألفها الكاتب المسرحى «**بلانشيه**» بمقطوعات غنائية ومشاهد خلابة تدور حول عالم الجنيات الخيالى ، وهو يمد المسرح من خلالها بسلسلة من الأعمال الخيالية ذات الطابع المرح . وتتميز مسرحيات «**بلانشيه**» الخيالية بأصالة دعاباتها الرقيقة ، كما أنها تكشف عن فهمه التام لمتطلبات نمط «**المسرحية الهزلية**» ، إذ أنها تعلمنا كيف نرى أنفسنا فى عالم الخيال ، وكيف نسخر أثناء وجودنا فى هذا العالم من حماقاتنا سخرية لاتدمى مشاعرنا . ويرى بعض النقاد أن «**بلانشيه**» قد تأثر فى إنتاجه المسرحى بكاتبة فرنسية إسمها **الكونتيسة مورا** Countess Murat ، ذكرت المصادر أنها ألفت مسرحية كوميدية بعنوان **وزارة الجن** Cabinet de Fees .

جلبرت W. S. Gilbert والمسرحية الموسيقية فى إنجلترا :

وهو كاتب مسرحى يتجلى الطابع الذى يميزه فى الطريقة التى قدم بها مشاهده الدرامية وعالج بها شخصياته المسرحية ، حيث إنه فى الحقيقة يعكس فى أعماله المسرحية نوعًا من التبرم بالحياة وحزناً مستتراً يختفى خلف كثير من مشاهده الفكاهية . وفى واقع الأمر، فإن «**جلبــرت**» يتبع أسلوباً متميزاً يقلب عن طريقه الأوضاع رأسًا على عقب topsy-turvy ، وهو يفعل ذلك لأنه يمقت الكثير مما يحيط به من ظروف الحياة التعسة ، ولأنه يعتقد أن سعى البشر المحموم وراء المتع والملذات يصيب مشاعرنا المرهفة ، بالألم ويثقل على نفوسنا ، ويسلمنا إلى التعاسة . ولقد حالت تقاليد البلاط الفيكتورى الطبقية المتزمتة دون وصول «**جلبـرت**» إلى مستوى كاتب مسرحى ممتاز من طراز «**أرستوفانيس**» ، من حيث رحابة المجال وحرية التعبير المسرحى والنقد اللاذع دون خوف ، ومع ذلك فقد تمكن «**جلبرت**» - دون شك - من خلق عالم كوميدى فريد يمكن مقارنته فى بعض نواحيه بأعمال رائد الكوميديا الإغريقية العظيم «**أرستوفانيس**» .

ولقــد بدأ «**جلبــــرت**» حياته الأدبية بكتابة المسرحية الخيالية التى تستمد موضوعاتها من عالم الجنيات الساحر ، فكان بذلك مقلداً لأسلافه مع شئ من التصرف المستحسن ، ثم انبرى بعد ذلك لبذل محاولات ناجحة فى مجال تأليف «**المسرحية الهزلية**» Farce . ومن المسرحيات التى تحمل طابع «**جلبـرت**» المتميز مسرحية بعنوان **قصر الحقيقة** Palace of Truth (1870) ، ومسرحية **العالم الشرير** the Wicked World (1873) . ولقد اقتفى جلبرت خطى الكاتب المسرحى الفرنسى «**بلانشيه**» وسار على دربه ، فأكمل تراثه ثم توسع فيه خلال السنوات الأخيرة من القرن التاسع عشر .

ولقــد نال «**جلبــرت**» مزيداً من الشهرة وذيوع الصيت ، عندما اتجه لتأليف الأوبرا التى تبدت فيها مهارته الشعرية جنبًا إلى جنب مع مهارة **السير آرثر سوليڤان** Sir Arthur Sullivan الموسيقية . وتعكس هذه الأوبرات الروح نفسها التى بثت الحيوية فى مسرحياته المبكرة : فأوبرا **يولانت أو النبيل والجنية** Iolanthe, or the Peer and the Peri (1882) تعكس الاتجاه الذى تبدى فى مسرحيات حكايات الجان والغرائب ، والذى ظهر فى أعماله المبكرة ، كما أن أوبرا ضباط الحرس أو الرجل المرح وخادمته The Yoemen of the Guard, or the Merry Man & his Maid

(1888) تعيد إلى أذهاننا الجو الساحر الذى كان يغلف مسرحية **قلوب محطمة** Broken Hearts (1875) .

ورغم أن فن الأوبرا – بالنسبة للكاتب المسرحى «**جلبرت**» – كان وسيلة الهدف منها هو المتعة والتسلية ، إلا أن أوبراته عكست من بين ثناياها روحًا ساخرة وفكراً عميقًا مستتراً . فنحن نلاحظ أن «**جلبرت**» لم يكن يعبر عما يريده عن طريق السخرية والتهكم وحدهما ، بل كان يعبر كذلك من خلال أعماله عن إحساس الإنسان بالتبرم من رتابة الحياة وسخطه على نقائصها ، كما كان يغلف ذلك الإحساس بغلالة من الضحك والنكات اللفظية . ولقد بلغ الضيق بالعائلة المالكة فى إنجلترا مداه وانتابها السخط على مسرحيته التى تحمل عنوان **اليوتوبيا المحدودة أو زهور التقدم** Utopia Limited, or the Flowers of Progress (1893) ، لأنها كشفت النقاب عن أمور كثيرة فى المجتمع الڤيكتورى أمام أعين المشاهدين . إذ أوضح فيها «**جلبرت**» أن التقدم الحضارى الذى يبدو ماثلاً أمام أعين الناس ليس سوى مظهر مبالغ فى قيمته ، لأنه يخفى خلفه صورة قاتمة للحياة ؛ وهو بذلك يسخر من مزايا العلم والتقدم الصناعى التى كان الكيان الڤيكتورى يعول عليها كركائز وأسس للتقدم الحضارى .

* * * *

الفصل الثانى عشر

الاتجاه إلى الميلودراما

كلمة **ميلودراما** مشتقة من كلمتين إغريقيتين ، هما : melos التى تعنى **اللحن أو الغناء** ، وكلمة drama بمعناها المعروف لنا ، وكانت هذه الكلمة عند انتقالها من إيطاليا إلى فرنسا مرادفة لكلمة **الأوبرا** Opera ، أى **المسرحية الغنائية** . ولكن ما أن حل القرن التاسع عشر حتى اتخذت هذه الكلمة مدلولاً جديداً عرفت به فيما بعد ، ألا وهو : «**المسرحية الشعبية ذات الحبكة الجادة ، التى تعتمد على المبالغة والإثارة ، وتتخللها بعض المشاهد الفكاهية ، وتصحبها ألحان من الموسيقى التصويرية**» .

ولايهدف الكاتب المسرحى فى «**الميلودراما**» إلى التعمق الفلسفى أو الشموخ الأدبى ، ولاتعدو شخصيات الدراما عنده سوى أن تكون مجموعة من النماذج الثابتة أو الأنماط المتعارف عليها التى يتم عرضها بطريقة بسيطة واضحة ؛ ولكن الكاتب المسرحى الميلودرامى يبذل أقصى طاقته من أجل جعل الحركة المسرحية تظ بالقدح المعلى على جميع الأفكار الذهنية . وكانت «**الميلودراما**» فى بدايتها بعيدة الغالب الأعم عن وقائع الحياة اليومية العادية ، وذلك بسبب ماكانت تشتمل عليه من افتعال وإثارة ، ولتعمد كتابها التنقيب عن موضوعات تستحوذ على اهتمام الجماهير المؤلفة من عامة الشعب وعلى انتباهم .

ولكن منذ عام 1830 بدأ تغيير ملموس يطرأ على موضوعات المسرحيات الميلودرامية ، إذ تحول الكونت الإقطاعى الشرير إلى أحد كبار الملاك ، كما ظهرت ابنة الحطاب الفقير فى ثوب فتاة قروية معاصرة ، وتحول البطل الخارج على القانون إلى بحار أو جندى عائد لتمضية العطلة فى مسقط رأسه ، وساد الجو الريفى المعاصر أجواء معظم المسرحيات الميلودرامية . ومالبثت «**الميلودراما**» – بعد سنوات عديدة – أن استبدلت مشاهد المدينة بمشاهد القرية ، وبدأ الممول الثرى يحل تدريجياً محل ملاك الأراضى ذوى الشوارب المفتولة ، وغدت البطلة أو البطل فى أغلب الأحيان من الطبقة العاملة الفقيرة .

ثم تطورت «**الميلودراما**» بعد ذلك لتصل إلى مستوى أرفع من هذا النوع النمطى المفتعل ، ولقد تم إنجاز هذا التطور على يد الكاتب الميلودرامى الشهير **يوجين سكريب** ومقلديه ، الذين استخدموا المسرحية ذات البناء المحبوك فى معالجة القضايا الراهنة والمشاكل المعاصرة ، فوضعوا بذلك الأسس الأولى لمسرحية الأفكار التى سادت فى العصر الحديث ؛ كما ظهر أيضاً مستوى ثالث من الميلودراما كانت غايته الوصول إلى هدف أكثر عمقاً . ويمثل هذا المستوى التيار الذى تزعمه الكاتب الميلودرامى **هيبل** فى ألمانيا ، والذى كان يهدف من ورائه إلى استغلال الأساس الواقعى للتعبير عن أفكار أبعد منالاً عن قدرة كتاب الميلودراما من أتباع الكاتب الفرنسى **سكريب** . أما التيار الذى تزعمه **إميل زولا** فى فرنسا ، فكان هدفه التمادى فى الواقعية إلى أبعد حد ممكن، ولذا فقد نشأت على أثره المسرحية التى تصور شريحة من الحياة ، ونما بمقتضاه الاتجاه الطبيعى naturalism الذى ساد فى كل من فرنسا وألمانيا فترة من الزمن على أواخر القرن التاسع عشر .

بهذه الخطوات تطورت «**الميلودراما**» من الرومانسية إلى الواقعية ؛ ومع أنها ظلت – بعد تطورها – تتمسك بقبس من الروح الرومانسية التى كانت فى الأصل منبعًا لها ، إلا أنها انتقلت فى موضوعاتها نقلة جذرية من عالم الماضى إلى عالم الحاضر ، وتحولت من تصوير جو العصور الوسطى والنبلاء إلى التعبير عن أحداث العالم الواقعى . غير أن التطور فى هذا الاتجاه قد نما ببطء ، ولم تتمكن «**الميلودراما**» الواقعية من بلوغ غايتها إلا فى السنوات الأخيرة من القرن التاسع عشر . ولسوف نتناول فيما يلى كلاً من «**الميلودراما الرومانسية**» و «**الميلودراما الواقعية**» ، ونعرض لانتشار الاتجاهين كليهما فى بلدان أوروبا ولأشهر كتاب كل نوع على حدة .

الميلودراما الرومانسية :

كانت «**الميلودراما**» فى بداية ظهورها تضع هدفًا لها أن تؤثر فى جمهورها المنتمى إلى مختلف القطاعات الشعبية والعمال ، وكان هذا الجمهور العريض يبحث عن لون جديد من المسرح يرضى أذواقه ويلبى احتياجاته ، بعد أن أصيب المسرح الكلاسى بالعقم والجمود ، وبعد أن غرق المسرح الرومانسى فى لجج من الأفكار الزاعقة والحماس المصطنع ، وانحدر إلى التفاهة والسطحية ، وافتقر إلى الحركة المسرحية التى تمتع جماهير المسرح العريضة . وكان من الطبيعى أن تهتم «**الميلودراما الرومانسية**» بكل ماهو خيالى ، وبكل مايدور فى نطاق العاطفة ويدفع إلى الصراع المحسوس ، لذا فقد كان دأبها أن تصور النبلاء الأشرار الذين استحوذوا – منذ العصور

الوسطى – على الموضوعات المسرحية ، ولكن كتابها لم يغفلوا رغم ذلك العناصر الواقعية ، وإن كان استخدامهم لها يتم فى الغالب الأعم بطريقة مفتعلة ساذجة .

ومن الكتاب الذين اتجهوا إلى **«الميلودراما»** تحت تأثير الرومانسية **«ألكسندر ديماس الأب** Alexander Dumas le Père ، الذى ترجع شهرته إلى تفوقه الملحوظ فى كتابة الرواية ، والذى كانت أشهر رواياته قاطبة رواية **الفرسان الثلاثة** . ولقد نشر **«ديماس الأب»** أول مسرحية له عام (1829) تحت عنوان **الملك هنرى الثالث وبلاطه** Henri iiième et sa Court . ولقد اكتفى **«ديماس الأب»** بالسير على منوال أسلافه من كتاب المسرح الرومانسى ، ولم يبذل جهداً يذكر فى تطوير **«الميلودراما»** أو إثرائها ، فعلى الرغم من أن مسرحيته **هنرى الثالث** تتسم بالطابع الميلودرامى ، إلا أن حبكتها جاءت وفقاً لأحدث الآراء الرومانسية التى نادى بها **«فيكتور هيجو»** . وبوجه عام فلقد حاول **«ديماس الأب»** – فى هذه المسرحية – أن يدخل بعض العناصر الواقعية ، وأن يقدم مناظر مسرحية تجمع مابين الخاص والعام : إذ صور لنا رجال الحاشية فى صورة تتفق مع عادات زمنه المعاصر ، ولكنها لاتتناقض فى الوقت نفسه مع الحقائق التاريخية . وعلى أية حال فلقد نجح **«ديماس الأب»** فى الوصول إلى المهارة الفنية التى كانت طابعاً مميزاً **«للميلودراما»** ، واستطاع أن يتفوق على **«فيكتور هيجو»** نفسه فى تصميم بناء درامى يستحوذ على انتباه المتفرج ويشحنه بالإثارة رغم كونه معتمداً على حبكة تقليدية .

لهذه الأسباب نجحت مسرحيته التالية برج نسله Tour de Nesle (1832) بصورة فاقت نجاح أية مسرحية أخرى عرضت فى ذلك الوقت . ثم انبرى **«ديماس الأب»** ليؤلف بعد هذه المسرحية مسرحيات أخرى أكثر تفوقاً ، مثل مسرحية **دون جوان دى مارانا** Don Juan de Marana (1936) ، ومثل مسرحية **كين** Kean (1836) ، ومسرحية **فتاة الجزيرة الجميلة** Madamoiselle de Belle Isle (1839) . وفى بعض الأحيان كان **«ألكسندر ديماس الأب»** يعزف عن المسرحيات المستمدة من التاريخ لكونها مسرحيات رومانسية ، ويؤلف بدلاً منها مسرحيات ذات طابع واقعى مثل مسرحية **أنطونيو** Antonio (1831) ، التى يصور فيها المؤلف الأحوال السائدة فى عصره ، ويقدم من خلالها شخصيات تنتمى إلى الطبقة الوسطى . ويعرض **«ديماس الأب»** فى هذه المسرحية قصة من قصص الحب المحرم ، فيصور لنا رجلاً شريراً يعتدى على عفاف فتاة طاهرة الذيل رفضت أن تنساق لإغوائه ، وبعد أن يدنس شرفها يقوم بقتلها حتى لايفتضح أمره ؛ ولكى لايدمر سمعتها يعلن أنه قتلها

لأنهـا لم ترضخ لـه . ومن الواضح أن الأسلوب الذى صـاغ به المؤلف أحـداث هذه المسرحية يتضمن محاكاة لاشبهة فيها للطابع الميلودرامى ، فضلاً عن كونه يحمل فى ثناياه تبشيراً بالاتجاه الطبيعى فى الوقت ذاته .

الميلودراما الواقعية :

تحولت «**الميلودراما**» تدريجياً من تصوير كل ماهو خيالى ورومانسى إلى التعبير عن كل ماهو عادى وواقعى ولكنه يتسم بطابع الإثارة المفتعلة ، وحل فى موضوعاتها – كما أسلفنا – ملاك الأراضى الأشرار محل النبلاء المتسلطين ، وغدت بطلاتها من الفتيات الريفيات اللائى يتسمن بالبساطة فى تصرفاتهن وملبسهن ومن العاملات اللائى يتصفن بالشرف والأمانة . وطفقت «**الميلودراما الواقعية**» – بناءً على ذلك – تتخذ طابعًا يفتقر إلى النضج ، دأبت من خلاله على تقليد المظاهر الواقعية بصورة ساذجة وتجسيدها على خشبة المسرح ، ومن ذلك على سبيل المثال إظهار العواصف الثلجية وماشابها أمام أعين النظارة ، أو تجسيد كائنات حقيقية كالأوز والخنازير الحية أمام المشاهدين ، أو إظهار العربات وغيرها على خشبة المسرح تلبية للنزعة الواقعية .

وفى إطار هذا اللون المسرحى ، استطاع الكتاب الاستحواذ على اهتمام الجماهير عن طريق الإثارة والمبالغة ومفاجئات الحبكة المسرحية من ناحية ، وعن طريق الجو العاطفى السائد فى المسرحية من ناحية أخرى ، بالإضافة إلى عنصر الإبهار الذى يتمثل فى إظهار الأشياء الحقيقية والكائنات الحية على خشبة المسرح . ولكن «**الميلودراما**» مالبثت بعد ذلك أن نقلت مركز اهتمامها إلى المدينة بأحداثها ومشاكلها غير المألوفة ، واستمدت شخصياتها من رجال المال الأثرياء وعمال المصانع الكادحين البسطاء . أما الخنازير والأوز فقد اختفت لتظهر بدلاً منها العربات الجميلة المزركشة على خشبة المسرح ، حيث نلمح بداية لاستخدام التأثيرات الحسية التى تهدف إلى خلق جو مرحى ومبهر عن طريق الإحساس البصرى وبواسطة المناظر الفخمة .

إنتشار الميلودراما فى ألمانيا

بدأت جذوة الرومانسية فى ألمانيا فى الخفوت ، وبمرور الزمن تطور عن الرومانسية هناك اتجاه ميلودرامى واضح أرسى دعائمه الكاتب المسرحى **كوتزيبيو** ، الذى أوجد أثراً عميقاً فى تطور المسرح الألمانى فى أوائل القرن التاسع عشر ، وتقاسم مع معاصره الكاتب المسرحى الفرنسى **بكسيركور** Pixerecourt فضل ابتكار «**الميلودراما**» التى اعتبرها نقاد المسرح أهم الأنماط المسرحية التى تفتقت عنها قرائح كتاب هذا العصر . وفى الحق إن النقاد المحدثين ومؤرخى المسرح قد غمطوا فضل «**كوتزيبيو**» فى نشأة «**الميلودراما**» ، لأنهم عابوا عليه ضعف مقدرته الأدبية وافتقاره إلى الفكر الفلسفى العميق ، رغم أنه حظى فى الحقيقة بشهرة ذائعة بين كتاب «**الميلودراما**» الألمان ، فضلاً عن ترجمة ثلاث وستين مسرحية من أعماله إلى اللغة الإنجليزية إبان سيادة الاتجاه الرومانسى هناك ، وعلاوة على تمثيل إثنتا عشرة مسرحية أخرى من مسرحياته فى إنجلترا ، كانت أشهرها قاطبة مسرحية بعنوان بيتزارو .

كوتزيبيو Kotzebue (1761 - 1819) :

وإسمه الكامل **أوجست فريدريش فرديناند فون كوتزيبيو** August Friedrich Ferdinand von Kotzebue ، وهو كاتب مسرحى كان فى عصره أكثر شهرة من «**شيلر**» نفسه . ولقد أمضى «**كوتزيبيو**» الفترة من 1781–1799 موظفاً فى مدينة «**سانت بطرسبورج**» بروسيا ، ولكنه كرس السنوات التالية من عمره لكتابة الدراما والمسرح ، حينما استقر به المقام فى مدينة «**ڤيينا**» بالنمسا ؛ غير أنه حينما قفل أدراجه عائداً إلى روسيا تم اعتقاله ونفيه إلى غياهب «**سيبيريا**» . ولكن فيما بعد تم إطلاق سراحه وأصبح مديراً للمسرح الملكى فى «**بطرسبورج**» ، وعندما مات راعيه ، الملك «**بول الأول**» ، توجه «**كوتزيبيو**» – بعد سقوط «**نابوليون بونابرت**» الذى كان مؤلفنا يناهضه بعنف – إلى مدينة «**ڤيمار**» ، حيث تقلد منصب القنصل العام الروسى فى مدينة «**كوينجزبورج**» .

وكان «**كوتزيبيو**» معادياً لحركة «**الشبيبة الألمانية**» التى انتشرت بين طلاب الجامعات الألمانية ، الأمر الذى جعله موضع كراهية من جانب الطلاب ، وانتهى به

هذا العداء إلى تلقى طعنة نجلاء أصابه بها طالب متعصب يدعى **كارل لودفيج ساند**، فأودت بحياته عام (1819) لينتهى نهاية ميلودرامية تشبه عادة خواتيم مسرحياته المثيرة . ولقد ألف «**كوتزيبيو**» أكثر من مائتى مسرحية ذاع صيته بسبب نجاح معظمها ، لا فى ألمانيا وحدها بل فى كل أنحاء أوروبا . ومن أشهر مسرحياته مسرحية بعنوان **عداوة البشر والندم** Menschenhass und Reue (1789) ، ويصور فيها زوجة خاطئة يغفر لها زوجها زلتها ، ولكنها رغم ذلك الغفران تتحول بسبب تأثير الندم وتأنيب الضمير إلى كارهة للبشر ، وكأنها تكفر بتلك الكراهية عن خطيئتها . ولقد اقتبس الكاتب المسرحى الإنجليزى **بنيامين طومسون** – الذى ترجم واقتبس الكثير من مسرحيات «**كوتزيبيو**» – هذه المسرحية ودون أحداثها باللغة الإنجليزية ، وعرضها على مسرح **درورى لين** Drury Lane عام (1798) . كذلك اقتبس شريدان Sheridan مسرحية أخرى من أعمال «**كوتزيبيو**» ، هى مسرحية **الأسبان فى بيرو** die Spanier in Peru ، وكانت هذه المسرحية قد لاقت عند عرضها عام (1799) تحت عنوان **بيتزارو** Pizzaro نجاحاً منقطع النظير .

ولقد استحوذ «**كوتزيبيو**» بمسرحياته ذات البناء المحبوك – عند عرضها فى «**لندن**» – على اهتمام الجماهير إلى درجة الهوس ، حتى أن المسرح الألمانى اقترن فى أذهان الجماهير الإنجليزية باسم «**كوتزيبيو**» . كذلك لاقت مسرحياته إقبالاً جماهيرياً لامثيل له عند عرضها فى فرنسا ، نظراً لأن «**كوتزيبيو**» قد تأثر بأفكار الفيلسوفين الفرنسيين : «**ڤولتير**» و «**جان جاك روسو**» ، ثم بلورها بمهارة فى مسرحياته بعد أن صبغها بالروح الألمانية . ومن مسرحيات «**كوتزيبيو**» التى حظيت بقدر كبير من الشهرة والاهتمام مسرحية بعنوان **الابن غير الشرعى** (1789) – وهو عنوان غدا محبباً فيما بعد لكثير من كتاب المسرح الفرنسى وعلى رأسهم «**ألكسندر ديماس الابن**» – وهى تعالج موضوع الأطفال اللقطاء بجرأة بالغة لم تكن مألوفة أثناء ذلك العصر ، وهى جرأة بدت مفزعة فى أعين البعض ومستحبة بالنسبة للبعض الآخر .

وهناك أيضًا مسرحية بعنوان **فقر ونبل** (1795) ، تتحدث عن أب كره ابنه وتنكر له لأنه كان سببًا فى وفاة زوجته الأثيرة إلى نفسه . ومسرحية أخرى بعنوان **عائلة تعسة أو التضحية بالنفس** (1798) ، تبدأ بمنظر يصور فيه المؤلف امرأة عجوزاً ضريرة تحيا فى غرفة بائسة يخيم عليها الفقر . ونعرف من سياق أحداث المسرحية أن هذه العجوز كانت من قبل امرأة ثرية موسرة تعيش فى قصر فاخر ، ويقوم على خدمتها فريق من الخدم ، ويرعى شئونها رهط من الأتباع ؛ ولكن هذه العجوز لم تعد

تأبه بالتغير الذى طرأ على حياتها والذى جعلها تهوى إلى الدرك الأسفل من الفاقة ، لأنها غرقت فى لجة من اليأس . كما تتعرض هذه المسرحية ذاتها لقصة زوجة وفية تدفعها عواطفها لأن تهيم حبًا بشخص آخر لاقى هوى فى نفسها ، ولكنها سرعان ماتثوب لرشدها بعد أن يتعرض زوجها لمحنة تكاد تعصف به ، فتسارع إلى مساندته والوقوف إلى جانبه وتضحى بحبها . ولقد سبق أن ألمحنا أعلاه إلى مسرحية «**عداوة البشر والندم**» (1789) ، التى يعالج فيها«**كوتزيبيو**» قصة الزوجة الخاطئة ، وهى شخصية غدت أثيرة لدى كتاب المسرح على أواخر القرن التاسع عشر .

ومن مسرحيات «**كوتزيبيو**» المتميزة مسرحية **الزنوج المستعبدون** die Negersklaven (1795) ، التى تظهر إلمامه المذهل بفلسفة القرن الثامن عشر واتجاهاتها الإنسانية ، حيث إنه يعرض فيها لشخصيات إنسانية تثير فى قلوبنا الشفقة والتعاطف ، الأمر الذى يذكرنا بمسرحيته «**الأسبان فى بيرو أو بيتزارو**» ، التى يتحدث فيها عن غزو الأسبان لبيرو وعن الفظائع التى ارتكبوها هناك ، مما يندى له جبين البشرية . ولقد أثارت مسرحيات «**كوتزيبيو**» الاهتمام ، لأنه نجح من خلالها فى تطوير «**المسرح البورجوازى**» إلى مدى لم يبلغه هذا المسرح من قبل فى عهد الكاتب المسرحى «**ليسنج**» ورفاقه ، ولأنه استطاع أن يستغل مهاراته الدرامية أعظم استغلال، وأن يبث فى مسرحياته الميلودرامية كثيراً من الأساليب المثيرة التى تستهوى الجماهير.

وكان «**كوتزيبيو**» يكتب مادته المسرحية بوعى تام ، ولم يفعم مسرحياته بالفكر الفلسفى العميق أو الغامض ، بل اكتفى بمزجها بقدر محدود من التفلسف العاطفى الذى يستطيع جمهور المشاهدين تحمله واستيعابه . كذلك برع «**كوتزيبيو**» فى إيجاد التأثيرات المسرحية لدرجة مدهشة ، واستمد من الرومانسيين موضوعاتهم التاريخية المستوحاة من حياة العصور الوسطى ، كما أخذ عن الفلاسفة الفرنسيين اهتمامهم الواضح بالنزعة الإنسانية ، ولكنه تجاوز محدودية التاريخ إلى عمومية القضايا الاجتماعية ومشكلات السلوك الإنسانى . ولقد أتاح «**كوتزيبيو**» الفرصة لكبار ممثلى عصره أن يقوموا بأداء أدوار عظيمة فى مسرحياته ، ونجحت مسرحياته فى الوصول إلى القارة الأمريكية نفسها ، حيث انبرى هناك لاقتباسها الكاتب المسرحى **وليام دنلاب** William Dunlap .

ومن أمتع مسرحيات «**كوتزيبيو**» مسرحية مازالت قادرة على منح المتعة عند مشاهدتها ، وعنوانها **ألمان الحواضر الصغيرة** die Deutschen Kleinstädter ، وهى

مسرحية تسخر من النظرة الإقليمية الضيقة ومن الأفق المحدود ومن ضحالة الثقافة وقلة الوعى بالآخرين . وكان «**كوتزيبيو**» يصور شخصياته فى إطار موضوع عاطفى رومانسى ، ويصوغ ذلك الموضوع فى حبكة مسرحية مثيرة ، ولم تكن تنقص مسرحياته سوى الموسيقى لكى تغدو مسرحيات ميلودرامية صرفة . وفى حقيقة الأمر فقد كانت نماذج شخوصه شبه نمطية ، وكانت أحداث مسرحياته حافلة بالإثارة والمبالغة ، وكانت خواتيم حبكاته مفتعلة ، وهذا هو فى الواقع أسلوب «**الميلودراما**» وخصائصها .

وعلى أية حال ، فرغم هنات «**كوتزيبيو**» وزلاته ، ورغم الانتقادات التى وجهها النقاد لأسلوبه ، إلا أنه لم يكن كاتباً مجرداً من الموهبة الأدبية ، إذ كانت لديه بصيرة لاتخطئ ولاتخيب فى فهم رغبات جمهور المسرح ومتطلبات المشاهدين ؛ ولكن «**كوتزيبيو**» – بوجه عام – كان يضحى بالسمو الأدبى ويهدر الأفكار العظيمة فى سبيل أن يشحن مسرحياته بأكبر قدر من الإثارة والمبالغة . ومع كل ماحققه «**كوتزيبيو**» «**للميلودراما**» من إنجازات ، إلا أن حظه فى مجال تطور هذا الفن كان ضئيلاً بكل المقاييس ، فلقد كان لتفضيله طرائق الإثارة والافتعال على منهاج التعمق ودراسة الشخصية أثر واضح فى جعل مسرحياته مجرد نمط محلى محدود ذى تأثير وقتى . وبالتالى فقد اندثرت معظم مسرحياته من ذاكرة الأجيال التالية ، ولم يعد أحد ينشد مشاهدتها ، لأنها تفتقر إلى عمق الإحساس وإلى جماليات الأدب وإلى النظرة الإنسانية السامية ، فضلاً عن انحدارها بصورة واضحة إلى هاوية الحرفية المقيتة . ذلك أن الأدب المسرحى الرفيع لايبقى حيًا بعد انقضاء عصره إلا إذا ارتفع عن النمطية ، وترفع عن الحرفية ، وتوقف عن جعل دغدغة مشاعر المشاهدين هى هدفه الأسمى .

انتشار الميلودراما فى إنجلترا

اتجه المسرح الإنجليزى إلى «**الميلودراما**» فى أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر ، وكان الرائد فى هذا الاتجاه الكاتب المسرحى **توماس هولكروفت** Thomas Holcroft الذى حظى بشهرة ذائعة عندما بدأ تأليف عدد من المسرحيات العاطفية . وكانت أول مسرحية له فى مجال «**الميلودراما**» تحمل عنوان **قصة غامضة** a Tale of Mystery (1802) ، وهى مسرحية اقتبسها من الكاتب الميلودرامى الفرنسى «**بكسيركور**» ، وكان عنوانها بالفرنسية **سيلينا أو طفل الأسرار** Celina ou l' Enfant du Mystère ؛ ومن أجل هذه المسرحية اعتبر «**هولكروفت**» رائداً «**للميلودراما**» فى إنجلترا . ومع ذلك فبوسعنا أن نضع يدنا على عناصر تبشر بوجود الاتجاه الميلودرامى عند كتاب سبقوا «**هولكروفت**» ، مثل م. ج؛ **لويس** M. G. Lewis فى مسرحية **شبح القلعة** Castle Sepectre (1797) ، ومثل **توماس مورتون** Thomas Morton فى مسرحية **كولومبوس** Columbus (1792) ، وكذا فى مسرحية بعنوان **زورنسكى** Zorinsky (1795) .

وفى الحق إن المسرح الإنجليزى – إبان تلك الفترة – كان يفتقر إلى الأدباء الذين يمكنهم تزويده بمسرحيات تواكب الروح السائدة آنذاك . ولقد أدرك كل من «**كوتزيبيو**» فى ألمانيا و «**بكسيركور**» فى فرنسا أن القصص المستمدة من التراث الشعبى تتواءم أكثر مع روح المسرح وتؤدى إلى تطوره وتعويض نقص المادة الأدبية اللازمة له ؛ ولذلك ابتدعا هذا اللون المسرحى الميلودرامى إدراكًا منهما لمطالب عصرهما قبل أن يفطن إليه أى كاتب آخر بسنوات طويلة . ولقد انتعشت «**الميلودراما**» وحققت نجاحاً ملموساً على مسارح إنجلترا ، حينما خصص لعرضها مسارح بعينها ، مثل مسرح **درورى لين** Drury Lane و **كوفنت جاردن** Covent Garden **وهى ماركت** Hay Market – وفى الوقت الذى كانت فيه جماهير النظارة آخذة فى الازدياد ، كانت المسارح التقليدية عاجزة عن تقديم المتعة الفنية التى تتعطش إليها هذه الجماهير ؛ لذلك تم افتتاح مسارح صغيرة Minor Theatres تعرض على خشباتها المسرحيات الموسيقية الميلودرامية التى كان النظارة يقبلون على مشاهدتها بشغف بالغ آنذاك .

وهكذا أصبحت «**الميلودراما**» ضرورة عملية إلى جانب كونها مسايرة واعية لروح العصر ، كما أصبحت أيضًا حلاً مسرحيًا مقبولاً فى مواجهة مغالاة الكتاب الرومانسيين فى التمسك بالأطر التى عفا عليها الزمن ، وفى التهافت نحو الابتذال والسطحية ، وأمام إصرارهم على تقليد أسلوب **شيكسبير** مثلما فعل «**شيلر**» ، أو إزاء تماديهم فى السمو والشموخ مثلما فعل «**جيته**» ، أو فى مقابل عضهم بالنواجذ على الإطار الكلاسى مثلما فعل «**ألفييرى**» . ولم يكن هؤلاء الكتاب الرومانسيون العظام – بسبب روحهم العالية المحلقة فى أجواز الفضاء – على استعداد لمسايرة الاتجاه الجديد، أو حتى لتطوير أسلوبهم الفنى فى اتجاه آخر كانوا يعتبرونه مبتذلاً شائناً من وجهة نظرهم .

ومع أن «**الميلودراما**» لاتقدم لنا – إلا لماماً – فكراً عميقًا أو مشاعر فياضة زاخرة ، إلا أنها أحدثت أثراً قوياً فى تطور المسرح الحديث ، وليس من قبيل المغالاة أن نذهب إلى القول بأن التطور الذى انتهى بظهور الكاتب المسرحى المبدع «**إبسن**» كان ينبع أساسًا من «**الميلودراما**» . فلقد عكف كل من «**سكريب**» و «**ساردو**» على مسرحيات رواد «**الميلودراما**» : «**كوتزيبيو**» و «**بكسيركور**» ، وطوراها بمهارة فائقة بحيث كادا أن يجعلا من الكتابة المسرحية علمًا من العلوم . وعلى الرغم من البون الشاسع الذى يفصل بين مؤلف ميلودرامى مثل «**سكريب**» وبين مؤلف مسرحى عظيم مثل إبسن ، إلا أنه من الواضح أن الأخير ماكان له أن يؤلف مسرحياته بسهولة من الناحية الفنية ، مالم يقم سلفه المغمور بتمهيد الطريق أمامه .

✍ الفصل الثالث عشر
إنتشار الميلودراما فى فرنسا

فى الوقت الذى كان المسرح الألمانى ينعم بالقوة التى نفثتها فى شرايينه روح «**كوتزيبيو**» ، لم يتمكن المسرح الفرنسى من تقديم تطور يذكر ، ولم يسهم سوى بالنذر اليسير فى إذكاء الفورة الخلاقة فى الفن المسرحى ، وكان ذلك راجعاً إلى سيطرة المد الكلاسى من ناحية وإلى الاضطرابات السياسية التى اجتاحت البلاد من ناحية أخرى. لكن جماهير النظارة كانت تتحرق شوقاً إلى مشاهدة نمط مسرحى جديد بعد أن ظلت سنين عدداً واقعة تحت تأثير نمط مسرحى متكرر فى نطاق المذهب الرومانسى . وبناءً على ذلك نما هناك اتجاه ميلودرامى واضح تزعمه مؤلف مسرحى اقتفى خطى الكاتب المسرحى الألمانى «**كوتزيبيو**» ، وإن كان قد فاقه مهارة وفناً ، ونعنى به الكاتب الميلودرامى «**بكسيركور**» .

بكسيركور Pixérécourt (1773-1844) :

واسمه الكامل **رينيه شارل جلبير دى بكسيركور** René - Charles Guilbert de Pixérécourt ، وهو كاتب مسرحى أطلق عليه معاصروه لقب **كورنى الميلودراما**، وألف مسرحيات عديدة ومتنوعة : منها ماهو مأخوذ فى موضوعاته عن قصص الخيال وعالم الجنيات الساحر ، ومنها مايتعرض لقضايا واقعية مستمدة من الحياة المعاصرة . ولقد كانت بداية حياة «**بكسيركور**» مفعمة بالعذاب والقسوة وزاخرة بالمعاناة وكأنها حياة أحد أبطال مسرحياته الميلودرامية ، ولقد أثرت طبيعة حياته هذه بشكل واضح فى مؤلفاته وانعكست عليها بصورة لامراء فيها . فعندما شبت الثورة الفرنسية – وكان سنه آنذاك سبعة عشر عاماً – هرب «**بكسيركور**» إلى بلدة **كوبلنز** Coblenz ، ثم عاد منها ليخدم فى جيش الثورة بعد أن نجا من غضب «**روبسبيير**» Robespièrre بفضل صديقه «**كارنو**» Carnot . بعد ذلك انحدر «**بكسيركور**» إلى حالة مزرية من الإفلاس والفاقة ، فاضطر للعمل لمدة ثمانية عشر شهراً فى الرسم على المراوح كى يتكسب منها مايقيم أوده ، وينفق من دخله منها على زوجته وابنه . ورغم هذا البؤس الذى كان يكتنف حياته إلا أنه أتم خلال تلك

الفترة تأليف ست عشرة مسرحية تم قبول عدد منها بالمسارح ، ولكن لم تتح لها فرصة العرض .

ولم يتسن للتعس« **بكسيركور**» أن يحظى بمثل هذه الفرصة إلا بحلول عام (1779) ، عندما عرض له مسرح **آمبيجى كوميك** Ambigu-Comique مسرحية بعنوان **الصغار من منطقة أوڤيرنيا** les Petits Auvergnants . ولقد بلغ نجاح هذه المسرحية حداً جعل «**بكسيركور**» يهجر على أثرها حرفة الرسم على المراوح إلى غير رجعة ، ويكرس نفسه طوال الفترة الباقية من حياته للتأليف المسرحى . فلقد أحرز «**بكسيركور**» بالفعل أموالاً طائلة من عروض مسرحياته ، ولكن الشطر الأكبر من ثروته الطائلة تبدد لسوء الحظ حينما احترق **مسرح لاجييتيه** (= **مسرح السعادة**) Théatre de la Gaîté عام (1835) ، وهو المسرح الذى بناه بأمواله وكان مديراً له، والذى اعتاد منذ تشييده أن يقدم عليه أفضل مسرحياته . وعلى أثر هذه الكارثة ازدادت على «**بكسيركور**» وطأة المرض العضال ، الذى كان قد ألم به منذ فترة من الزمن فتدهورت صحته ، ومن ثم فقد يمم شطر مدينة «**نانسى**» للاستشفاء فى جوها البديع ، ولكنه توفى هناك بعد صراع طويل مع المرض .

وكان «**بكسيركور**» مخلوقًا غريباً عاش معذبًا ومات تعيساً ، وحينما صور الثورة الفرنسية فى بعض مسرحياته مثلها على أنها مزيج من الفظاظة والمثالية ، وأن الدماء تراق فيها بالسهولة نفسها التى تذرف بها الدموع ، ولعل هذا هو ذاته موقف الكتاب الرومانسيين الكبار على بكرة أبيهم من أحداث الثورة الفرنسية . ولكن بغض النظر عن موقفه من الثورة الفرنسية كان مؤلفنا يقدر الأدب الجيد حق قدره ، تشهد على ذلك مقتنيات مكتبته الخاصة التى كانت تزخر بنفائس الكتب الأدبية التى طالما عشقها وتحسر على ضياعها ، حينما تدهورت أحواله وساءت صحته .

ولقد ألف «**بكسيركور**» من ثمرة حبه للقراءة وشغفه بالثقافة والكتابة مرجعين علميين : أولهما بعنوان **الميلودراما** le Mélodrame ، والثانى بعنوان **تأملات أخيرة حول الميلودراما** Dernières Réflexions sur le Mélodrame حيث أعطى الاصطلاح الميلودرامى المعنى الذى عرف به حتى الآن . وكان «**بكسيركور**» يؤلف مسرحياته بسرعة ملحوظة ، وإن كان ينفق وقتًا ليس بالقليل فى إنتاجها وإعداد مناظرها ، إذ كان كثيراً مايبتكر لها مؤثرات بصرية وميكانيكية عند إخراجها للمسرح. ومن المسرحيات التى جعلت الجماهير تعرف «**بكسيركور**» مسرحية **سيلكو أو العبيد ذوى الهمة** (1793) ، ومسرحية **ڤيكتور أو طفل الغابة** Victor, ou l'Enfant de la

Coelina, ou l'Enfant de ومسرحية **سيلينا أو طفل الأسرار** Forêt (1798) ، Mystère (1800) . ولقد ألف «**بكسيركور**» – سواء وحده أو بالاشتراك مع آخرين – مايقرب من مائة مسرحية على مدى فترة زمنية تبلغ الثلاثين عاماً ، كما ترجمت مسرحيته «**طفل الأسرار**» إلى اللغات الألمانية والإنجليزية والهولندية بعد عرضها على خشبة المسرح بوقت قصير .

ولقد اعتمد «**بكسيركور**» – مثل سلفه الألمانى «**كوتزيبيو**» على القصص الشعبى فى مسرحياته ، فاستمد قصة مسرحية **المغاربة فى أسبانيا** (1803) ، وقصة مسرحية **فتاة الغابة الخرساء** (1828) من مصادر قصص شعبى فرنسية . غير أن «**بكسيركور**» مالبث أن وسع مجاله المسرحى وجعله متنوعاً ، فألف مسرحيات : **روبنسون كروزو** Rubinson Crusoe (1805) ، **زعماء اسكتلندا** (1819) ، **قلعة لوخ ليفين** (1822) . كما أنه ألف تحت تأثير «**كوتزيبيو**» مسرحيات : **كرستوف كولومب** Christoph Colomb (1815) ، **بيزار** Pizarre (1802) ، **مناجم بولندا** (1803) .

وترجع أهمية مسرحيات «**بكسيركور**» إلى أنها كانت – إلى جانب مسرحيات «**كوتزيبيو**» – الأساس الذى قامت عليه فيما بعد مسرحيات **يوجين سكريب** ، أبرز كتاب الميلودراما على بكرة أبيهم فى أوروبا . ورغم أهمية مسرحيات «**بكسيركور**» إلا أنها خالية من القيمة الأدبية الرفيعة ومجردة من التعمق الفلسفى ، لدرجة أن شاعر ألمانيا العظيم «**جيته**» قدم استقالته من مسرح **فيمار** Weimar الملكى ، عندما تقرر أن تعرض على خشبته مسرحية لمؤلفنا «**بكسيركور**» عنوانها **كلب مونتارجيه** le Chien de Montargés (1816) ، لأنه اعتقد أن عرض مسرحية بطلها كلب أمر يحط من قدر المسرح . وعلى أية حال فلقد كان «**بكسيركور**» يعرف أذواق الجماهير حق المعرفة ، كما كان على دراية بالمادة المسرحية التى يمكن تقديمها له ، ولقد حقق لنفسه النجاح لأنه ضمّن مسرحياته عناصر متنوعة كانت موجودة بالفعل فى المسرح الفرنسى قرب نهاية القرن الثامن عشر .

وكان «**بكسيركور**» لايفتأ يردد القول التالى : «**إننى أكتب مسرحياتى لهؤلاء الذين لايستطيعون القراءة**» ، وربما من أجل هذه الخاصية كان جمهوره عريضاً ومتحمساً ، رغم كونه ليس جمهوراً من المثقفين فى أغلبه ؛ وكان «**بكسيركور**» – بلامنازع – ملك المسارح الصغيرة . ورغم التأثير الألمانى الواضح فى أسلوبه فقد كان له بدوره أثر فعال فى كتاب الدراما الرومانسيين ، إذ شاهد كل من «**فيكتور هيجو**» و «**ألكسندر ديماس الأب**» مسرحياته الميلودرامية واستمتعوا بها وتأثروا بها ، وما

مسرحياتهم بالمفهوم النقدى سوى «**ميلودرامات**» ارتفعت إلى منزلة أدبية أسمى بفضل جمال الأسلوب وموسيقى الشعر . ولقد كان لمؤلفنا «**بكسيركور**» أثر لايمكن إنكاره فى تطور المسرح الإنجليزى ، حيث انتقلت خصائص مسرحياته الميلودرامية إلى مسارح إنجلترا الشهيرة ، وهى : مسرح **بنى بلين** Penny Plain ، ومسرح **توبنس كالارد توى ثيتر** Twopence Coloured Toy Theater .

سكريب Scribe (1791-1861) :

وإسمه الكامل **أوجستان يوجين سكريب** Augustin Eugène Scribe ، وهو كاتب مسرحى يعتبر مؤسسًا للمسرحية التى اشتهرت باسم «**المسرحية ذات البناء المحكم**» bien-faite ، أو «**البناء المحبوك**» well-made Play . وكان غزير الإنتاج لدرجة لافتة للنظر ، إذ ألف وحده – وبالاشتراك مع آخرين – مايربو على خمسمائة مسرحية ، منها ماهو «**تراجيديات**» ، ومنها ماهو «**كوميديات**» ، ومنها ماهو من نوع **الفودفيل** Vaudeville و «**الأوبرا الخفيفة**» . ومن بين من شاركوه فى تأليف مسرحياته الكتاب المسرحيون : **ليجوفى** Legouvé ، **دوبان** Dupin ، **ديلافينى** Delavigne ، و**ميلفيل** Mélèsville ؛ فلقد أسهم كل هؤلاء وغيرهم فى إثراء موضوعات «**سكريب**» المسرحية وأفكاره الدرامية ، ولكن الفضل كل الفضل يرجع إلى موهبة «**سكريب**» فى إتقان الحبكة المسرحية وإضفاء الإثارة الدرامية .

ومما يدعو للدهشة أن المسرحيات المبكرة التى ألفها «**سكريب**» منذ عام (1810) كنوع من الاحتجاج والثورة على الرومانسية قد لاقت فشلاً ذريعًا ، ولم تستطع أى منها أن تستلفت الأنظار أو تشد المشاهدين إليها . ولكن ما أن حل عام (1815) حتى حقق «**سكريب**» النجاح الذى كان يحلم به ، وذلك عندما نجح عرض مسرحيته **ليلة الحرس الوطنى** une Nuit de la Garde Nationale نجاحًا منقطع النظير . ثم بعد ذلك بسنوات لاقت مسرحية أخرى له عنوانها **كأس من الماء** une Verre d'Eau (1820) عاصفة من الإعجاب فى ليلة العرض الأولى ، وكان نجاحها يرجع جزئيًا إلى قيام ممثلة شابة موهوبة بدور البطولة فيها ، فانتزعت إعجاب الجماهير وتصفيقهم بتمثيلها وحسن أدائها لدورها على خشبة مسرح «**الكوميدى فرانسيز**» . أما أعظم مسرحيات «**سكريب**» على الإطلاق وأكثرها شهرة فهى مسرحية **أندرين لوكوفرير** Andrienne le Couvrière (1849) ، التى ألفها بالاشتراك مع «**ليجوفى**» (وهو الذى دون فيما بعد سيرة حياة «**يوجين سكريب**» عام 1874) . ورغم افتقار هذه المسرحية الرائعة إلى الدقة التاريخية فى أحداثها الأساسية، إلا أنها قدمت

دوراً ممتازاً للممثلة ذائعة الصيت **راشيل** Rachel ، ثم من بعدها للممثلة الشهيرة **سارة برنار** Sarah Bernhardt ، وكذا لكل الممثلات اللائى قمن بأداء هذا الدور على خشبة المسرح ، بعد أن تمت ترجمة هذه المسرحية إلى اللغة الإنجليزية .

ولقد استمد «**سكريب**» فنه من وحى كتاب «**الميلودراما**» الذين تحاشوا الدراسة النفسية المتعمقة للشخصيات المسرحية من أجل إضفاء اهتمام أشد على الحركة المسرحية وأفعال الشخصيات ، واستمده كذلك من كتاب «**الفودفيل**» (= **الهزليات الغنائية**) التى شاعت وراجت أوائل القرن التاسع عشر . وتعتبر مسرحية **ليلة الحرس الوطنى** التى أشرنا إليها أعلاه لوحة غنائية من نوع «**الفودفيل**» Tableau Vaudeville ، إذ أنها تبدأ بعرض واضح للمناظر التى تدور فيها الأحداث ، حيث يحيطنا المؤلف علماً بكل الحقائق التى بنيت عليها الأحداث التالية . وبعد أن يلم جمهور النظارة بهذه الحقائق يبدأ «**سكريب**» فى تحريك الشخصيات ، وجعل دخولها إلى خشبة المسرح وخروجها منها يكاد يتم بطريقة آلية ، ولكنه مع ذلك كان يثقل مسرحيته بأحداث مستمدة من الواقع المعاصر ، وذلك لأنه كان من أكثر الكتاب قدرة على مخاطبة عصره والتكيف معه .

ولم يكن «**سكريب**» يختار موضوعات مسرحياته دائماً من عالم الواقع ، بل كان فى أحايين كثيرة يستمدها من وقائع التاريخ وأحداثه ، ولكن دون التزام يذكر من جانبه بحقائق التاريخ ومعطياته ، فضلاً عن أن عدداً آخر من مسرحياته كان مستمداً من عالم الخيال . وخلال الفترة التى تميزت بغزارة إنتاجه ، قدم «**سكريب**» مسرحية غنائية فكاهية من نوع «**الفودفيل**» عنوانها **الدب والباشا** L'Ours et le Pacha (1820) ، حشدها بمشاهد الحريم المثيرة وبالحيل الآلية وبالمناظر التى تصور سحر الشرق وعجائبه الرائعة . ومنذ عام (1820) تمكن «**سكريب**» من السيطرة على فنه إلى حد مذهل ، لدرجة أنه صار بوسعه أن يعالج أى موضوع يحلو له بنفس التميز ، وتمكن من أن يبلغ بالشكل العام للمسرحية «**ذات البناء المحبوك**» درجة الكمال . وطوال ثلاثين عاماً تلت ذلك التاريخ ظل «**سكريب**» يمد المسارح بسلسلة متلاحقة من مسرحياته المصحوبة فى الغالب بالألحان الموسيقية ، والزاخرة بالمشاهد الجدية ، والموشاة بالمواقف الفكاهية والهزلية ، والمصيغة كلها فى قالب مسرحى بالغ الإتقان .

ومن مسرحيات «**سكريب**» الممتازة مسرحية بعنوان **الروحانية** Spiritisme التى نرى فيها زوجة شابة جميلة ، يستبد بها الغضب لانهماك زوجها فى أبحاثه الروحية وانشغاله عنها ، فتتخذ لها حبيباً ثم تشيع خبر وفاتها حتى يصل النبأ إلى

زوجها الغارق فى أبحاثه ، وتعيش هى مع حبيبها بعيداً عن أنظار الزوج المخدوع . وعندما يهجرها هذا الحبيب ولاتجد أمامها مفراً من العودة إلى زوجها ، لاتعدم أن تجد شخصاً يوهم الزوج الغافل بأنه قادر على استحضار روح زوجته **سيمون** من عالم الأرواح . وعندما تنطلى هذه الحيلة على الزوج ، تدخل الزوجة «**سيمون**» على اعتبار أنها هى تلك الروح العائدة . وهناك مسرحية أخرى مثيرة بعنوان **مارسيل** Marcelle، يعالج فيها «**سكريب**» قصة امرأة ذات ماض تفلح فى التخلص من كل متاعبها بطريقة فريدة ، ثم ينهى المسرحية بنهاية سعيدة لايسمح بمثلها الكتاب الواقعيون .

ومن مسرحيات «**سكريب**» نجد عدداً يصور فيه المؤلف نماذج من الحياة الواقعية ، مثل :

- **الأخت الصغيرة** la Petite Soeur (1821) .
- **السنة الثانية** la Seconde Année (1830) .
- **القبعـــة** le Chaperon (1832) .

وهناك مسرحيات من نوع المآسى العاطفية ، مثل :

- **أندرين لوكوڤريير** Andrienne le Couvrière (1849) ، وألفها بالاشتراك مع **إرنست ليجوڤى** Ernest Legouvé .
- **معركة النساء أو مبارزة غرامية** la Bataille des Dames, ou un Duel en Amour (1849) ، وألفها بالاشتراك مع الكاتب المسرحى **إرنست ليجوڤى** ، ولكنها تنتهى بنهاية سعيدة على خلاف المآسى العاطفية .
- **الروحانية** Spiritisme .
- **مارسيل** Marcelle .

وهناك مسرحيات مستمدة من عالم الخيال (= الفانتازيا) ، مثل :

- **القطة التى تحولت إلى امرأة** la Chatte Metamorphosée en Femme (1851)
- **الشيطان والمدرسة** le Diable et l'École (1842) .
- **جنية الورود** la Fée aux Roses (1849) .

وهناك مسرحيات أخرى تدور أحداثها فى جو شرقى ساحر ، مثل :

– **الدب والباشا** (1829) l' Ours et le Pacha .

– **هايدى أو السر** (1847) Haydée, ou le Secret .

ومسرحيات أخرى شبه تاريخية ، مثل :

– **سيرين** (1842) Sirène .

– **ماركوسيادا** (1852) Marco Siada .

ولقد أدرك «**سكريب**» بخبرته العلمية فى الكتابة المسرحية أن إحراز النجاح يتطلب أسلوباً مسرحيًا جديداً يختلف بداهة عن الأساليب التى كانت سائدة ، سواء على عهد «**شيكسبير**» أو على أيام «**راسين**» ، كما يختلف كذلك عن طرائق المسرح الرومانسى ؛ ولذلك فإن أهم خاصية تميز بها أسلوبه المسرحى هى الاهتمام الفائق بالحبكة المسرحية plot . وبناءً على هذا فلم يكن يحاكى **ماريڤو** التى كانت مسرحياته تعتبر مجرد وسيلة يلتمس من ورائها كشف مكنون القلب ومايحويه من عواطف ، بل كان يحاكى **بومارشيه** الذى كان يهتم أساساً بالحبكة المسرحية والبناء الدرامى المحكم، بالإضافة إلى براعته فى رسم الشخصيات . ولقد تمكن «**سكريب**» – عن طريق خبرته العملية فى الكتابة المسرحية – أن يدرك متطلبات جمهور المشاهدين الشعبى ، الذى كان يبغى مشاهدة قصة مسرحية تسرد أمامه بطريقة حية، كذلك أيقن «**سكريب**» فى الوقت نفسه من عدم جدوى الوسائل التى كان المسرح فى عصره الزاخر بالتغيرات المتلاحقة يلجأ إليها . لذلك وضع «**سكريب**» نصب عينيه أن يبتكر شكلاً مسرحياً جديداً تنجح من خلاله كل ألوان القصص – سواء أكانت ميلودرامية أم كوميدية – فى أن تستهوى الجماهير بأقل جهد ممكن . ولقد بلغ من نجاح «**سكريب**» فى هذا المضمار أنه صار بوسعه أن يقيم مايشبه المصنع المسرحى، الذى تتحول فيه جميع القصص بطريقة آلية إلى الشكل المسرحى الذى يستسيغه الجمهور ، ويقبل بشغف على مشاهدته .

ومن أجل هذه الخصائص قال عنه **ألكسندر ديماس الابن** Alexander Dumas le Fils مايلى : «**إن «سكريب» لايخلص للفكرة بقدر تفانيه فى الوصول إلى النجاح الجماهيرى**» ، كما وصفه كذلك بأنه أمهر مؤلف يجرى الحركة فى الموضوع، ويبث الحيوية فى الموقف المسرحى ، ويستخلص من كل موقف التأثير المسرحى المنطقى ، وبأنه لايوجد كاتب مسرحى آخر يجاريه فى هضم أحدث الآراء وتطويعها

لمتطلبات العرض المسرحى . ولكنه رغم ذلك – فى رأى **«ديماس الابن»** – كان كاتباً يفتقر إلى العقيدة والفكر الفلسفى العميق ، لأنه يرسم شخوصًا لاروح فيها ولاحياة، وبالتالى فإنه مثل **«شيكسبير»** فى فنه ولكن بلاروح ولاقلب . ثم يقارن **«ديماس» «سكريب» «بألفريد دى موسيه»** ، فيقول : **«لقد عصر «موسيه» قلبه وروحه فى سبيل الإنسانية ، أما «سكريب» فكان يجاهد من أجل النجاح الجماهيرى بلاروح ولاقلب ، وكان إخلاصه مكرساً لهذا الهدف وحده دون سواه»** ، ثم يستطرد قائلاً : **«إن الكاتب المسرحى الذى يعرف الإنسان معرفة «بلزاك» أو معرفة «موسيه» ، والذى يتقن فن المسرح بمثل إتقان «سكريب» سيكون أعظم كاتب مسرحى فى العالم»** . وفى الحق إن **«ألفريد دى موسيه»** كان يعتقد أن المسرحية بمثابة كيان فنى قائم بذاته، وأنها تتمتع بحقيقة ذاتية مهما كانت أحداثها مغرقة فى الخيال ، أما **«سكريب»** فلم يكن يرى فى المسرحية سوى نمط أدبى يعد طبقاً لخطة آلية وليس له كيان ذاتى مستقل .

لقد نجح **«سكريب»** فى أن يقدم لنا بالفعل مسرحيات مثيرة وممتعة ، ولكنها خالية من الشخصيات النابضة بالحياة ، ولذلك فإن نجاحه يرجع فقط إلى أن مسرحياته تزخر بشتى الأحداث المثيرة ولكونها نماذج بارعة أمام من يتصدى للكتابة المسرحية، ويتضح هذا بجلاء فى مسرحيته **سلسلة** une Cheine (1841) التى نالت شهرة ذائعة وأقدم على محاكاتها عدد غير قليل من الكتاب المسرحيين . ومما هو جدير بالذكر فى هذا الصدد أن **«سكريب»** قادر على إقناع المشاهدين على بكرة أبيهم بمواقفه المسرحية رغم كونها مواقف تتسم بالافتعال . ولكن بغض النظر عن عجز مسرحياته عن الوصول إلى الدرجة العالية الرفيعة ، إلا أنه نجح على الأقل فى تقديم شكل مسرحى كان المذهب الرومانسى السائد آنذاك فى حاجة إليه . فمن المعروف أن العقل الرومانسى يجنح عادة إلى التشتت ويميل أحياناً إلى الغموض ، وهما صفتان بعيدتان تمامًا عن متطلبات الفن الدرامى ، فجاء **«سكريب»** وابتكر هذا النمط المسرحى الذى يسمح بتدفق الأفكار والمشاعر دون تشتت أو غموض . وبالتالى يرجع إليه الفضل فى أنه أكد أهمية الحركة المسرحية ونوه بفشل الأفكار الذهنية والتهويمات الفكرية ، وأظهر أن المسرح الناجح هو الذى يمنح العناية الواجبة لوسائل الإمتاع والإدهاش المستمدة من الأحداث .

ولكن الشعبية الهائلة التى حظى بها **«سكريب»** طوال حياته لم تفلح فى منع ستار النسيان من أن ينسدل على ذكراه بعد رحيله عن الحياة ، نظراً لأن مسرحياته كانت تتصف بالنمطية والسطحية والآلية الرتيبة ، رغم أنها كانت تعكس بأمانة

خصائص الفترة البورجوازية التى واكبت عصر عودة الملكية إلى فرنسا . وكان «**سكريب**» يؤلف مسرحياته هذه بدقة متناهية وحرفية شديدة واقتصاد مدهش دون أية زيادة مملة ، لذا غدت أعماله المسرحية بمثابة متنفس لجماهير الطبقة الوسطى فى فرنسا ، خصوصاً بعد أن جنحت الرومانسية آنذاك إلى الافتعال والسطحية واكتست بغلالة كثيفة من التفاهة . ولذا كانت مسرحيات «**سكريب**» تسترعى الاهتمام بوصفها نماذج طيبة للبناء الدرامى المحكم ، ولكن العصور التالية عزفت تماماً عن إعادة عرضها ، حيث إنها لاتقدم زاداً فكرياً سامياً يبرر مشاهدتها أو قراءتها من جديد .

ورغم أن «**سكريب**» - فى حقيقة الأمر - كاتب مسرحى لايتميز بالعمق الفكرى ولابالحس المرهف ولا بالموهبة التى تصل به إلى مصاف كبار الأدباء ، إلا أنه مع فقر لغته ومع عجزه عن خلق شخصيات درامية بالغة العظمة والسمو - باستثناء شخصية «**أندرين لوكوفريير**» التى أفلحت فى البقاء بذاكرة عالم المسرح - كان مؤلفاً محترفاً بارعاً يمتلك قدرة مدهشة على خلق التأثير المسرحى ، ولم يكن هناك من ينافسه فى فهم متطلبات جمهور المشاهدين طوال لحظات العرض المسرحى . ولذا فقد أثر «**سكريب**» فى كتاب المسرح الأوروبى تأثيراً كبيراً بعد وفاته ، إذ ألف هؤلاء تحت تأثيره البالغ عدداً كبيراً من الأعمال المسرحية فى شتى البلدان الأوروبية ، كانت كلها تسير وفق النمط الآلى للحركة المسرحية الذى ابتكره «**سكريب**» ؛ ولكن «**سكريب**» يستحق رغم ذلك اللوم على المثالب التى قلده فيها من خلفوه من كتاب المسرح .

وبعد «**سكريب**» خطت الواقعية خطوات حثيثة إلى الأمام ، عن طريق مزج النمط الآلى وتجاريه بالموضوعات التى كانت تتجه صوب الموضوعات الواقعية . ولقد حمل لواء هذا التطور كاتب فرنسى يدعى **ساردو** ، ينتمى معظم إنتاجه إلى فترة أواخر القرن التاسع عشر ، وترجع أهميته إلى أنه يمثل إحدى الحلقات الأساسية التى تربط الأساليب المسرحية القديمة بالأساليب التى سوف يقدر لها الانتشار فيما بعد . وتمثل هذه الفترة تطوراً مسرحياً فى كل من إنجلترا وفرنسا ، وهو تطور يشمل ثلاثة تيارات رئيسة تصب جميعها فى مجرى واحد : أولها فى فرنسا ويمثله **ساردو** ، أما فى إنجلترا فيمثله **بوسيكولت** Boucicault ؛ وهو تيار ميلودرامى صرف . وثانيها يمثله **يوجين لابيش** فى فرنسا ، و هـ. ج. **بايرون** H.J. Byron فى إنجلترا ، وهو تيار الكوميديا الهزلية . وثالثها تيار واقعى ينبرى لتصوير الموضوعات الواقعية المعاصرة مثل الزواج والمال ، ولكنه لاينحصر فى بلد معين ولايمثله كاتب واحد بل عدد من الكتاب .

ڤكتوريان ساردو Victorien Sardou (1831-1908) :

وهو كاتب مسرحى كان من أنجح كتاب عصره ، خلف «**يوجين سكريب**» وتأثر بأسلوبه وطريقته ، وألف مثله عدداً كبيراً من المسرحيات التى تدور حول موضوعات بالغة التنوع والاختلاف ، وتميز بمهارة كبيرة وخبرة بالغة ، ولكنها كانت مهارة كاتب محترف لايتمتع بعبقرية خلاقة ولابموهبة ساطعة . والحق إن «**ساردو**» كان يقتفى خطى «**سكريب**» بكل أمانة وإخلاص ، فوضع نبراسًا له أن يؤلف مسرحيات ذات بناء محبوك تلاقى النجاح الجماهيرى فى المقام الأول .

وكانت أولى مسرحيات «**ساردو**» الناجحة مسرحية كوميدية بعنوان **قصاصة من ورق** les Pattes de Mouche (= حرفيًا : «كتابة مخربشة») عرضت عام (1860) ، ثم عرضت بعد ذلك فى لندن بعد ترجمتها وكانت تحمل عنوان a Scrap of Paper ، ولاقت عند عرضها هناك رواجًا وإقبالاً شعبيًا لمدة طويلة . كذلك امتاز «**ساردو**» بسهولة تأليفه للدراما التاريخية ، وربما كان من أفضل ماكتب فى هذا المجال مسرحية بعنوان **مدام سان جين** Madame Sans-Gêne (1893) التى ألفها بالاشتراك مع الكاتب المسرحى **إميل مورو** Emile Moreau . ومن مسرحياته الميلودرامية مسرحية عنوانها **فيدورا** Fédora (1882) ، ومسرحية بعنوان **توسكا** la Tosca (1887) ، وهما مسرحيتان حول «**بوتشينى**» Puccini كلاً منهما إلى أوبرا فيما بعد . وفى مجال المسرحيات الاجتماعية ألف «**ساردو**» مسرحية بعنوان **دورا** Dora (1877) ، ومسرحية أخرى عنوانها **الطلاق** Divorçons (= حرفيًا : «لننفصل») عرضت عام (1880) ، وهما مسرحيتان اعتبرهما النقاد بمثابة نماذج درامية يحاكيها كتاب المسرح . ولقد قام **كليمنت سكوت** Clement Scott بترجمة مسرحية «**دورا**» إلى اللغة الإنجليزية ، ولاقت عند عرضها فى مدينة لندن إقبالاً مذهلاً من الجماهير .

ولقد تنوعت موضوعات «**ساردو**» لتشمل ماهو مستمد من التاريخ وماهو رومانسى وماهو واقعى ، وفضلاً عن ذلك فقد استطاع «**ساردو**» أن يوسع الشكل المسرحى الذى ابتكره «**سكريب**» لكى يتلاءم مع إمكانيات المسرح التى كانت فى ازدياد مطرد ، كما أدخل استخدام المجموعات على خشبة المسرح لتكون قوة فعالة فى الحركة المسرحية . ومن مسرحياته التاريخية يمكننا أن نذكر مسرحية بعنوان **تيودورا** Theodora (1884) ، ومسرحية بعنوان **روبسبيير** Robespièrre (1899) ، ومسرحية أخرى عنوانها **الساحرة** la Sorcière (1903) . ولقد قام «**ساردو**» بصياغة

تصميم هذه المسرحيات بحيث تشتمل على أدوار تصلح أن تقوم بتمثيلها الممثلة المشهورة **سارة برنار** Sarah Bernhardt ، وهى الممثلة الموهوبة التى يعزى إليها الفضل فى نجاح كثير من مسرحيات تلك الحقبة الزمنية . ولقد استطاع «**ساردو**» – بعد أن انصقلت موهبته – أن يؤلف مسرحية من أنجح مسرحياته ، كان عنوانها **الوطن** la Patrie (1869) ، حيث نجح فى أن يحشد عناصر الإثارة الميلودرامية فى مشاهدها الواقعية ، من أجل إبراز عاطفة الحب القاهرة المسببة للعذاب . وتتجلى الإثارة فيها كأروع ماتكون حينما يكتشف بطلها **كارلو** خيانة حبيبته **دولوريس** لرفقائه الثوار فيبادر بقتلها ، ولكن الندم يستولى عليه بسبب حبه الفائق لها ، فيقدم على الانتحار للخلاص من هذا الندم البالغ .

ولقد كان «**ساردو**» – بوجه عام – مثل «**سكريب**» ، يهتم بالحبكة المسرحية المتقنة أكثر من اهتمامه بالأفكار أو بالشخصيات ، ويعتنى بأساليب التشويق والإثارة من أجل نيل الحظوة عند جمهور المشاهدين وخلب ألبابهم . وهو بذلك لايعدو أن يكون صورة طبق الأصل من أسلافه كتاب «**الميلودراما**» : «**كوتزيبيو**» و «**سكريب**» ذوى الأساليب الآلية التى تخلو من الروح ومن الحماس . ولأن «**ساردو**» كان فائق البراعة فى تحويل مادته الدرامية إلى نمط أو قالب آلى ، ولأنه كان يعتبر المسرحية مجرد أداة توصله إلى النجاح الجماهيرى دون سواه ، فقد أصبح هدفًا سائغًا لهجوم النقاد وسخطهم عليه واستيائهم من أسلوبه . فلقد كان الكاتب الأشهر **برناردشو** – على سبيل المثال – يمقت طريقته ويزدرى كل مايمت له بصلة ، حتى أنه صك تعبيراً خاصًا هو Sardoodledom ليشير به إلى موقفه إزاء أية مسرحية محبوكة آلياً على طريقة «**ساردو**» ، أما **هنرى جيمس** Henry James فكان عندما يأتى ذكر اسم «**ساردو**» يعلق عليه بالعبارة الساخرة التالية : «**آه ! ذلك الصانع الماهر إلى أقصى درجة !**» . ولكن رغم كل هذا فإن «**ساردو**» يمتلك موهبة خلق الحركة المسرحية التى لايعتريها الفتور أبداً ، وإذا كانت شخصياته تفتقر إلى العظمة والسمو ، فإن مايعتورها من نقص كان أمراً محتوماً ، بسبب طغيان آلية الحبكة الدرامية على مقومات بناء الشخصية .

يوجين لابيش Eugene Labiche (1815-1888) :

وهو كاتب من كتاب الكوميديا الهزلية ، يرتبط بنظيره «ساردو» ارتباطاً وثيقاً ، حيث إن كليهما سعى سعياً حثيثاً لإمداد المسرح فى بلده بمسرحيات ترفيهية ناجحة . غير أن «**لابيش**» لم يعتمد فى مسرحياته على «**الميلودراما**» ، بل اعتمد على **الهزلية**

الفكاهية Comedy-farce ، مستخدماً منهج «**سكريب**» وطريقته فى مسرحياته التى كان يهدف من وراء تأليفها أساساً إلى إثارة الضحك . ورغم تفوق «**لابيش**» فى عناصر التشويق وطرافة الموضوعات ، إلا أن معظم مسرحياته كانت ذات قيمة أدبية ضئيلة ، ولايوجد من بينها مايستلفت النظر أو يستحق التنويه فيما خلا أعمال قليلة ، مثل مسرحية **رحلة السيد بيرشون** le Voyage de Monsieur Perrichon (1860) ، ومسرحية **الرماد فى العيون** l'a Poudres aux Yeus (1860) .

وتتعرض المسرحية الأولى (**رحلة السيد بيرشون**) للفكرة الشائعة عن الناس الذين يقابلون المعروف بالجحود والنكران ، رغم أنهم يكونون أحوج مايكون للحصول على المساعدة ونيل العون من الآخرين . أما المسرحية الثانية (الرماد فى العيون) فتتناول اختلاف المظهر عن المخبر ، وتظهر سعى الأشخاص لخداع الآخرين عن طريق المظهر الذى يخالف حقيقتهم ، كما أنها تزخر بمشاكل جمة وتعقيدات يوضح مؤلفنا أنها ناجمة بسبب تخفى الناس وراء أقنعة زائفة تجسد السلوك الاجتماعى الذى ينضح بالرياء . ومعظم مسرحيات «**لابيش**» ممتعة بوصفها عرضاً مسرحيًا مشوقاً ، ولكنها تفتقر إلى الرصانة والرفعة ، مثل المسرحية التى تحمل عنوان **قبعة القش الإيطالية** le Chapeau de Paille d'Italie (1851) ، والتى تدور أحداثها حول شاب محترم التهم جواده قشة كانت تتدلى من إحدى الأشجار ، فسيق بسبب تلك الفعلة التافهة إلى ساحة القضاء ، وعقدت له سلسلة من المحاكمات الهزلية غير المتوقعة .

أما التيار الواقعى الذى سبقت الإشارة إليه ، فقوامه عرض موضوعات مستمدة من أحداث الحياة المعاصرة ووقائعها ، وهناك كاتبان ينتميان لهذا التيار تعاونا معاً فى التأليف المسرحى ، هما : **إدوارد جوزيف ميزيريه** Edouard Joseph Mezeres ، **وأدولف إمبى** Adolphe Empis . ولقد قدم هذان الكاتبان عام (1830) مسرحية **بعنوان الأم والبنت** la Mére et la Fille ، تدور حول الزواج وعلاقته بالمال والثراء (الموضوع التقليدى فى المعالجات الميلودرامية فى السينما المصرية حتى عهد قريب) . وبعد تلك المسرحية بعدة سنوات قاما بتأليف مسرحية أخرى عنوانها **علاقة (أو ارتباط)** une Liaison ، تدور أحداثها حول موضوع صار فيما بعد شائعاً فى المسرحيات الميلودرامية ، وهو موضوع فتاة الهوى وعلاقتها بالمحيط العائلى والأسرة .

وهناك كاتب آخر من كتاب التيار الواقعى ، وهو كاتب مسرحى مغمور يدعى **كازيمير بونجور** Casimir Bonjour ، اضطلع بتأليف مسرحية ذات موضوع خلقى

عنوانها **النقـود** أو **أخلاق العصر** l' Argent, ou les Moeurs du Siècle (1826) . ولقد تم ظهور جميع المسرحيات التى تمثل التيارات الثلاثة المشار إليها آنفًا ، وأعنى بها : التيار الميلودرامى الصرف ، وتيار الكوميديا الهزلية ، والتيار الواقعى ، إبان الفترة الزمنية التى تتواكب مع النصف الثانى من القرن التاسع عشر ، إذ بدأ **«ساردو»** التأليف عام (1854) وظل يكتب مسرحياته حتى أوائل القرن العشرين ، أما **«لابيش»** فقد ألف معظم مسرحياته إبان العقدين السادس والسابع من القرن التاسع عشر ، على حين تنتمى مسرحيات كتاب التيار الواقعى – المشار إليهم أعلاه – إلى فترة زمنية سابقة على **«ساردو»** . ولكن على الرغم مما قد يبدو من اختلاف بين هذه التيارات الثلاثة فى التزامن التاريخى ، إلا أنها تلتقى جميعًا فيما بينها فى خاتمة المطاف ، إذ سوف يتضح لنا أن **«ساردو»** هو مؤسس **الميلودراما الواقعية** ، وأن **«لابيش»** هو واضع أسس الكوميديا الهزلية ، وأن الكتاب الآخرين هم المبشرون بالتيار الواقعى وإدخال المشاكل الاجتماعية إلى خشبة المسرح .

الخلاصـة :

والخلاصة أن **«الميلودراما»** تنقسم إلى فرعين : (أ) **الميلودراما الرومانسية** ، (ب) **الميلودراما الواقعية** . أما **«الميلودراما الرومانسية»** ، فتدور فى فلك الموضوعات الرومانسية (تاريخية ، خيال شعبى ، قصص الجن والخوارق ... إلخ) ولكنها تختلف عنها من حيث الحبكة ؛ وأما **«الميلودراما الواقعية»** ، فهى تشترك مع **«الميلودراما الرومانسية»** فى مواصفات الحبكة المسرحية ، ولكنها تستمد موضوعاتها من الواقع ، لامن التاريخ ولامن التراث ولامن الخيال . أما خصائص الميلودراما بفرعيها فيمكن إيجازها فيما يلى :

(1) آلية الحبكة والبناء الدرامى المحبوك .

(2) نمطية الشخصيات وعدم التعمق فى دراستها .

(3) المبالغة والاسراف فى تصوير العواطف البشرية والسلوك الإنسانى ، وغياب المنطق عن تصرفات الشخصيات ، وعدم معقولية تحولها من موقف إلى موقف مضاد .

(4) الإثارة القائمة على مفاجئات الحبكة المسرحية وعلى عناصر التشويق التى تدغدغ حواس المشاهد ولاتمس عقله .

(5) المناظر المسرحية التى تجنح إلى الإبهار والرونق والزخرف ، والتى يبالغ الإخراج فى واقعيتها بصورة مسرفة فى «**الدراما الرومانسية**» ، والتى يجنح الإخراج إلى المبالغة فى زخرفتها الجمالية بالنسبة «**للدراما الواقعية**» .

(6) دخول الموسيقى والألحان كعنصر أساسى فى البداية ، ثم تقلصها تدريجيًا بعد ذلك .

* * * * *

الفصل الرابع عشر

الاتجاهات الحديثة فى الفن المسرحى

أولاً : الاتجاه إلى تصوير العاطفة المرهفة Sentimentalism :

دون الكاتب المسـرحى بومارشيـه Beaumarchais – فى مقدمة مسرحيته يوجينى Eugenie – مقالاً وضح فيه إتجاهات مذهب العاطفة المرهفة ، ولقد رد فى هذا المقال على من أبدوا أسفهم لتحيز الجمهور للمسرح الجاد ، فقال إن الجمهور هو المتحكم فيما يقدم له ، وإنه لن يكون بالضرورة دائم الاعجاب بالنماذج الكلاسية التى ألفها «راسين» أو «كورنى» ، ولذا فإن من الأصوب أن نفسح المجال للكتاب الجدد لكى يستحوذوا على اهتمام الجمهور عن طريق خلق المواقف العاطفية المرهفة التى تستدر دموع النظارة .

ثم يهاجم «بومارشيه» فى المقال ذاته أولئك الذين يصرون دائمًا فى أعمالهم المسرحية على تصوير شخصيات نبيلة مثل الأمير والملك ، والذين يقلدون المسرحيات الكلاسية القديمة التى كانت أحداثها تدور فى أثينا أو فى روما ، نظراً لأن موضوعات هذه المسرحيات لم تعد تساير اهتمامات العصر ولااحتياجاته ولاأخلاقه . وفى مجال الكوميديا يعتقد «بومارشيه» أننا نسخر أحياناً من غباء المسلك بالضحك ، ولكن المعالجات الكوميدية – فى معظم الأحوال – تخدرنا وتدفعنا إلى الإحساس بالتعاطف مع الرذيلة والنقائص الاجتماعية ، بسبب المتعة التى نستشعرها من أسلوب العرض المسرحى أو من معالجة الكاتب المسرحى غير الناضجة ، وأننا بناءً على ذلك بحاجة إلى المسرحية العاطفية الجادة لكى نتقوى على محاربة الرذيلة ومهاجمة النقائص الاجتماعية المتفشية .

ونحن نوافق «بومارشيه» على هذا الرأى تماماً ، لأن الكوميديا توقظ وتنبه ولاتخدر ، ولأن كتاب الكوميديا يركزون فى معظم الأحيان على الشخصية لاعلى فعلها ، فيتولد لدى المشاهدين نوع من الاعجاب بها ، ولايفطنون إلى سوء مسلكها. وتوضح آراء «بومارشيه» أن هناك قاعدتين ترتكز عليهما المسرحية العاطفية الجادة ،

وهما : مطابقة الواقع ، والعظة الخلقية ، وأن المسرحيات العاطفية الجادة التى تم عرضها خلال القرن الثامن عشر قد غدت – رغم هاتين القاعدتين – مثاراً للضحك والسخرية والتندر ، وزاخرة بالسخافات والتفاهات والتأملات الفكرية الغامضة . ولقد ازدهرت المسرحيات العاطفية فى مبدأ الأمر فى إنجلترا ، حيث وجدت هناك تشجيعاً كبيراً ، ثم انتشرت بعد ذلك فى أنحاء القارة الأوروبية كافة . وفى عام 1740 واتت الشهرة **صامويل ريتشاردسون** Samuel Richardson ، بعد أن قام بتأليف مسرحيتين، هما : **باميلا** Pamela ، و**كلاريسا** Clarissa . كذلك واتت الشهرة كتاباً آخرين ألفوا مسرحيات عاطفية مرهفة وجادة ، مثل : **ريتشارد كمبرلاند** Richard Kimberland، و**توماس هولكروفت** Thomas Halcroft ، و**إليزابيث إنشبولد** Elizabeth Inchbold .

ورغم أن هؤلاء الكتاب المسرحيين سابقى الذكر قد أضفوا على كل من شخصيات مسرحياتهم ومشاهدها ذاتية ورؤى فردية خاصة بكل واحد منهم على حدة، إلا أن هناك أسلوباً عامًا شملهم جميعاً بما يشبه المذهب . فقد حاول كل كاتب منهم أن يكون واقعياً بطريقته المتميزة ولكنه لم يفلح ، فلجأ للاهتمام بالعظة الخلقية ، واعتمد على مزج المشاهد الجادة بالمشاهد الفكاهية ، ولكنهم جنحوا على بكرة أبيهم لاستدرار دموع النظارة واعتبروا أن نجاح مسرحياتهم يتوقف على هذا . ولقد بذل بعض كتاب هذا المذهب قصارى جهدهم فى إحلال المسرحية التى يدور موضوعها حول الطبقة الوسطى البورجوازية محل المسرحيات التى تدور حول الملوك والنبلاء ، ومن هؤلاء الكتاب نذكر **جورج ليلو** George Lillo ، الذى ألف مسرحية بعنوان **تاجر من لندن** the Merchant of London .

وفى فرنسا أسهم كتاب كثيرون فى تكوين هذا الاتجاه العاطفى الجاد ودعمه ، ومنهم الكاتب المسرحى رينيار Regnard ، والكاتب اللامع **ماريفو** Marivaux ، والكاتب المسرحى المتميز **فيليب نيركول دسيتوش** Philippe Nericault Dsetouches ، الذى ألف مسرحية **الكونت المغرور** le Glorieu Conte (1732) ، ومسرحية **الفيلسوف المتزوج** le Philosophe Marié (1727) . ولقد كانت أول الأعمال التى لاقت شهرة ذائعة فى نطاق هذا المذهب ، مسرحية **الابن غير الشرعى** le Fils Naturel (1757) التى ألفها الكاتب المسرحى الفرنسى الشهير **دينيس ديدرو** Denis Diderot ، والتى صارت موضوعًا محبباً من موضوعات الميلودراما كما أسلفنا ؛ ونرى فيها الرغبة فى التركيز على العظة الخلقية والسعى وراء استدرار دموع النظارة واستثارة مشاعرهم . وفى هذا السياق كتب «ديدرو» مقالاً نقدياً بعنوان **عن**

الشعر الدرامى de la Poesie Dramatique ، قصد من ورائه محاولة إيجاد تبرير فلسفى للكوميديا الجادة التى تهدف إلى تصوير الفضيلة وتحث على أداء الواجب الإنسانى ، وأكد فيه أن أسس هذه الكوميديا الجادة توجد عند الكاتب المسرحى الرومانى القديم **تيرنتيوس** Terentius ، الذى قدمنا ملخصاً لمسرحياته فى الفصول الأولى من هذا الكتاب .

وهناك كاتب مسرحى ألمانى ، هو **كارل ڤيلهلم راملر** Karl Wilhelm Ramler ، يبين لنا أن المسرحية العاطفية الجادة ، ذات الموضوع المتعلق بالطبقة البورجوازية ، تستطيع بسهولة استمالة الجماهير وجذب اهتمامها بشخصيات العمل الدرامى ، لأنها تتمشى مع ذوق أفراد الطبقة الوسطى ، ولأنها تعالج أحداثاً عامة ولاتحاكى دسائس القصور القديمة التى عفا عليها الزمن ، وأن هذا من شأنه أن يسهل على الممثلين مهمتهم ، وأن ييسر على المؤلف نسج حواره ، حيث إن الاهتمام فى هذا المجال منصب على القيم النفعية لا على القيم الجمالية .

ولكن الواقعية المزعومة التى حاول كتاب هذا المذهب إضفاءها على المسرحية العاطفية الجادة توقفت فجأة ، نتيجة لظهور مذهب جديد استوعب العاطفة المرهفة وأضفى على المشاهد التى تستدر الدموع من المآتى لوناً جديداً ذا رونق وبهاء . ففى إنجلترا نجد مجهودات «**شريدان**» ومحاولات «**جولد سميث**» فى مجال تنمية الاتجاه العاطفى ، وفى إيطاليا بدأت مسرحيات **جولدونى** Goldoni فى المزج بين الفكاهة والعظة الخلقية ، وفى إسبانيا نجد محاولات الكاتب المسرحى **جاسبر ملخير دى خوڤيلانو** Gaspar Melcher de Jovellano ، والكاتب المسرحى **لياندرو فرنانديث دى موراتين** Leandro Fernandez de Moratin ، وفى ألمانيا تطورت هذه المسرحيات العاطفية المحلة إلى فن عظيم على يد كل من «**ليسنج**» و «**شيلر**» .

ثانياً : الرمزية Symbolisme :

و«**الرمزية**» Symbolism اصطلاح يرجع الأصل فيه إلى كلمة يونانية هى symbolon ، التى تعنى «**شعار**» أو «**رمز**» ، ولقد بدأت «**الرمزية**» كحركة أدبية فى فرنسا إبان الفترة من عام (1870) حتى عام (1920) ، وامتدت منذ عام (1890) تقريبًا إلى باقى أقطار أوروبا وإلى الولايات المتحدة الأمريكية ؛ ثم امتد تأثيرها من الشعر والأدب إلى الفنون التشكيلية والموسيقى . وبوجه عام فإن «**الرمزية**» تعتبر بمثابة رد فعل أو تمرد على المذاهب التى كانت سائدة إبان النصف الأخير من القرن التاسع عشر ، وهى الواقعية والطبيعية والعقلية والتجريبية .

و«**للرمزية**» مصادر قديمة يرجع بعضها إلى القرن السادس عشر ، حيث كانت مدرسة مدينة «**ليون**» تلجأ إلى استخدام أساليب غامضة فى تأليف القصائد الشعرية ، ومع ذلك توجد «**للرمزية**» مصادر حديثة العهد نسبياً ترجع إلى تأثير عدد من الشعراء الرومانسيين الذين استخدموا الرمز فى أعمالهم مبشرين بمولد «**الرمزية**» ، ومنهم الشاعر «**ألفريد دى ڤينيى**» الذى يزخر شعره بالأفكار الفلسفية وتحفل أفكاره بالرموز . ولقد وجدت الرمزية مناصرين لها فى فرنسا من بين صفوف المحافظين الذين عادوا للظهور على الساحة بعد أحداث عام (1870) ، وبدأوا فى مناهضة الاتجاه الطبيعى الذى كان مؤيداً للنظام الجمهورى وللطبقات الشعبية . ووجدت فى الوقت نفسه أنصاراً لها من بين صفوف الشباب الثورى الذى دفعته مشاعر الثورة إلى تحطيم كافة البنود، والذى بدأ منذ عام (1886) يعلن تمرده على الأوضاع القائمة بما فيها الدين والكنيسة معتبراً إياها عائقاً أمام التقدم .

وحوالى عام (1880) بدأت بواكير «**الرمزية**» تتضح عند الشاعر الفرنسى «**بودلير**» فى ديوانه الذى يحمل عنوان «**زهور الشر**» ، والذى يتحدث فيه عن وحدة الوجود وعن الكون الذى يشتمل على عناصر مادية وعناصر روحية يتم الاتصال بينها بواسطة الرمز ، وهو يرى فى ديوانه هذا أن أحد مظاهر الاتصال بين هذه العناصر يتجلى فى وجود التشابه على المستوى الكونى ، وأن الشاعر هو الذى يترجم صلات هذا التشابه الكونى ويعبر عنها .

وهناك اتجاهات متعددة داخل «**المذهب الرمزى**» ، منها الاتجاه المثالى الذى يهدف إلى تصوير الموجودات المادية عن طريق الصور الفكرية ، أى يجرد ما هو ملموس ، كما يهدف إلى إظهار الجمال الكامن وسط جزئيات الحياة التى تبدو لنا بسبب غياب هذا الجمال فى صورة غير مكتملة . ومنها الاتجاه الروحانى الذى يهدف إلى تصوير العناصر الروحية فى الكون ، على اعتبار أنها أساس الحقيقة ، والذى يعتبر أن الحقيقة كامنة فى الدين .

وهناك مؤشرات عديدة فى الاتجاه الرمزى ، نخص منها بالذكر الفلاسفة الذين أثروا فى الرمزية بأفكارهم الفلسفية ، ومن بين هؤلاء نجد الفيلسوف الإنجليزى «**هربرت سبنسر**» ، الذى يرى فى كتابه «**المبادىء الأولى**» (1871) أن هناك ألغازاً فى الكون لاسبيل لمعرفتها . والفيلسوف الألمانى «**هارتمان**» ، الذى اعتبر فى كتابه «**فلسفة اللاشعور**» (1877) أن «**اللاشعور**» هو المحرك الأول والقوة الغامضة التى

تؤثر فى العالم وتبسط سلطانها عليه . وكذلك الفيلسوف الألمانى «**شوبنهاور**» الذى يعتبر فى أعماله أن الحياة ليست إلا خداعاً تاماً .

وفى مجال الموسيقى تأثرت «**الرمزية**» بالموسيقار الألمانى «**ريتشارد ڤاجنر**» ، الذى كان يرى أن قصيدة الشاعر المتصفة بالكمال هى تلك التى تكون بمثابة قطعة من الموسيقى الرائعة . ولقد حقق «**ڤاجنر**» بمفهومه للدراما الإنسانية التى تتخطى حدود العالم الطبيعى المادى ثورة من نوع ما ، حيث إنه كان يرى أن الدراما الحقيقية توجد خارج حدود الصراع الإنسانى البادى للعيان ، وأنها تجد التعبير الأكثر تناسباً معها خارج حدود الكلمة ، تجده فى النشوة التى تنبعث من الموسيقى التى تغمر الكون كله . وبعد إرساء هذا المفهوم من جانب «**ڤاجنر**» لم يعد للموسيقى السيمفونية وجود بدون الدراما ، حيث إنها نفذت إلى «**اللاشعور**» وغدت قادرة على إقامة جسور للاتصال بين أعماق النفس الإنسانية وبين الطبيعة . وبالإضافة إلى ذلك نجد أن «**ڤاجنر**» كان يختار لأعماله الموسيقية الدرامية موضوعات أسطورية تحتوى على مغازى فلسفية عميقة . وبوجه عام فقد أثر «**ڤاجنر**» فى الفن وأضفى عليه نفحة من الإيمان فى عصر ضعف فيه الإيمان وهوجم بضراوة ، كما منح للرمز معناه الكامل ، أى جعل منه علامة للتعرف على أوجه الشبه بين العناصر الكونية .

وفى مجال الفن التشكيلى تأثرت «**الرمزية**» بالمدرسة التأثيرية التى ظهرت مع الفنان «**مونيه**» ، وكانت تعتمد على تأثير الضوء وعلى تبسيط الألوان بشكل يؤدى إلى امتزاج اللون فى تناسق حينما يتم النظر إليه من بعد . أما فى مجال العلوم فقد ساد شعور عام إبان النصف الثانى من القرن التاسع عشر بعدم جدوى قوة العلم ، لأنها عاجزة عن تفسير أسرار الكون ، ولأن الاكتشافات العلمية والنظريات التى ترمى لتفسير مظاهر الحياة لم تنجح فى كشف أسرار الكون بصورة ترضى الإنسان ، بل على العكس من ذلك جعلت الغموض يزداد أمامه ، وأوجدت مجالات أخرى ومظاهر أكثر تعقيداً أثارت مزيداً من التساؤلات وتحدت قدرة العلم . وإزاء هذا عاد الإنسان الأوروبى من جديد للإيمان بالقيم الدينية بعد موجة من العداء تجاه الدين ، وبعد صور متعددة للإلحاد تفشت خلال القرن الثامن عشر وحتى منتصف القرن التاسع عشر . وكان الفيلسوف «**شوبنهاور**» أكثر الفلاسفة وضوحاً فى تعبيره عن تشاؤمه من ضعف مقدرة العلم ، ولذا اعتبر أن الفن هو الملاذ والمهرب خارج حدود العالم الفاسد . ومن هنا جاء ارتباط «**الرمزية**» بالحركة العلمية فى أوروبا ، إذ أن «**الرمزية**» انتشرت كرد فعل مضاد للعقلية العلمية التجريبية .

وباختصار فإن الرمز فى هذا المذهب يحل محل المقارنة الواضحة ، لأنه يخفى عنصراً ولكنه يفسح المجال لكشفه عن طريق التلميح ، أو عن طريق الصورة التى تثير التساؤل ، أو عن طريق استرجاع الصور المشابهة السابقة بطريقة مغلفة بالغموض . والإيحاء فى «**الرمـزية**» هو بديل الوضوح الكامل أو الفهم الكامل فى غيرها، حيث إن الأدباء اعتقدوا اعتقاداً جازماً فى أن الإيحاء يوجد السحر ويحقق الغموض الذى هو أساس الرمز ، وبالتالى تصبح الرموز الموحية بديلاً للغة التى يفهمها العقل، ومن هنا يقوم الفنان الرمزى بإلغاء القواعد المتعاوف عليها ، وكذا الأشكال والصيغ والتقليدية ، لكى يحظى بالحرية الكاملة فى التعبير الفنى .

المسرح الرمزى :

بدأ جمهور المسرح – منذ عام (1890) – يسأم مشاهدة المسرحيات التى ألفت فى نطاق «**المذهب الطبيعى**» ويمل من تكرارها ، لأنها كانت تقدم له الجانب القاتم من الحياة والأحداث التى تقشعر من هولها الأبدان ، وتصور له كثيراً من مظاهر الشذوذ والانحراف ثم تعممها بحيث تغدو هى القاعدة وما سواها هو الاستثناء . ولذا فقد بدأ إقبال الجماهير عليها يتناقص ، مما أفسح المجال لظهور مسرحيات خفيفة جذابة للنظارة عـرفت باسم «**مسـرح البـوليـڤـار**» Théatre de Boulevard ، وكـانت موضوعاتها تدور عادة حول العلاقات الاجتماعية بغير تعمق ولاتميز ولا إتقان فنى، مثل الخيانة الزوجية والعشيقات ، كما كانت تزخر بالتسلية السطحية والسخرية العابرة.

وفى عـام (1891) أنشأ الشاعر «**بول فـور**» Paul Fort «**مـسـرح الفن**» ، واستدعى لإدارته عدداً من كبار الشعراء الرمزيين مثل **ڤيرلين** Verlaine و **مالارميه** Mallarmé ، وكان هؤلاء الشعراء المرمزيون ومناصروهم يرون أن الاتجاه الطبيعى فى المسرح مجرد أكذوبة أو صرعة سرعان ما تصير إلى زوال ، ويعتبرون أن اهتمام «**المذهب الطبيعى**» بالتفاصيل الدقيقة والجزئيات الصغيرة نوعاً من الهوس أو التقليد الساذج للاتجاه التجريبى فى العلوم الطبيعية . لذلك اتجه الفنانون التشكيليون فى «**مسـرح الفن**» إلى تبسيط الديكورات بشكل واضح ، فلا زخرفة معقدة أو متكلفة أو مبهرة كما كان الحال فى مسرحيات «**المذهب الطبيعى**» ، بل ألوان بسيطة متوازنة وديكور مختصر مبسط وانسجام بين قطع الديكور والملابس ، وفقاً لما كان يدعو إليه الفنان **ماترلنك** أشهر كتاب المسرح الرمزى . وكان على «**مسرح الفن**» أن ينافس – خلال تلك الحقبة الزمنية – «**مسرح البوليڤار**» ، الذى كان يعتبر مسرحاً للتسلية

الرخيصة أو الهابطة ، وكذا «المسرح الحر» الذى كان يقدم على خشبته مسرحيات الاتجاه الطبيعى .

موريس ماترلنك Maurice Materlinck (1862 - 1949) :

ويعد من أشهر كتاب المسرح الرمزى ، وولد فى بلدة **جاند** Gand فى بلجيكا ومات فى مدينة **نيس** بفرنسا ، وحصل على جائزة **«نوبل»** فى الأدب عام (1911) . ولقد ترك لنا **«ماترلنك»** مؤلفات قيمة فى كل من الشعر والمسرح وميدان التأليف فى العلوم الطبيعية ، حيث ألف فيه كتباً عن : **حياة النحل** (1901) ، **ذكاء الزهور** (1907) ، **حياة النمل** (1930) ، **القانون الأعظم** (1933) . أما فى مجال الفلسفة فقد ألف **«ماترلنك»** الكتب التالية : **ثروة الضعفاء** (1896) ، **الحكمة والمصير** (1898) ، **الموت** (1913) ، **السر الأعظم** (1921) ، **أمام الله** (1937) .

وتتميز أحداث مسرحيات **«ماترلنك»** بالافتقار إلى التسلسل والتتابع ، بل نجدها متقطعة متفرقة ، حيث إنها تعتمد على فكرة رمزية محورية وتنتهى فى معظم الأحيان بنهاية مأساوية أليمة . ويصور لنا **«ماترلنك»** فى مسرحياته عالماً مجهولاً يكتنف الشخصيات الدرامية ؛ أما الأماكن التى تدور فيها الأحداث فهى عبارة عن قصور غامضة غريبة أو غابات ملفوفة بالسحر ومغلفة بالخيال . وترتكز فلسفة **«ماترلنك»** فى مسرحياته على فكرة أساسية فريدة قوامها أن مهمة الشاعر المسرحى هى تأكيد ما هو مجهول فى حياتنا اليومية الواقعية بعد البحث عنه وإدراكه ، وبمعنى آخر فإن الشاعر الدرامى يبحث عن الأمور التى لايمكن أن نتوصل إليها بمعرفتنا . وفى هذا الصدد يعتقد **«ماترلنك»** أن الناس يجهلون ما يحيط بهم ، حيث إنهم محاطون فى الواقع بقوى هائلة ، حتمية وغير مرئية تتربص بهم ، ومنها قوة الموت على سبيل المثال ، وأننا بوصفنا بشراً لاندرك بوضوح أعماق حياتنا النفسية ولاندرك كذلك مبررات أفعالنا . ويعتقد **«ماترلنك»** أيضاً أن الإنسان – فيما يتعلق بالمستقبل – مدفوع بفعل قوة مجهولة نحو نهاية حتمية مجهولة بدورها ، ورغم ذلك فإن **«ماترلنك»** يذهب إلى أن الموت هو النهاية الكاملة ، لأن الحياة فى نظره مستمرة بعد الموت .

وفى مسرحية **العميان** les Aveugls (1890) نجد أن الفكرة الرمزية التى تتكشف من خلال أحداثها هى **الموت** ، ويدور موضوعها حول ستة رجال وست نساء كلهم مكفوفون ضلوا طريقهم ليلاً أثناء سيرهم فى غابة بالقرب من البحر ، وكانت واحدة من النساء الست تحمل طفلاً على ذراعيها ، وكان دليلهم فى هذا الطريق أحد رجال الدين ، ولكن رجل الدين يختفى فجأة مما يجعلهم يشعرون بالقلق الشديد . ثم

إذا بهم يعثرون – بعد برهة من الزمن – على رجل الدين هذا ، ولكنهم يجدونه جثة هامدة بعد أن فارق الحياة ، وهنا يستولى عليهم الخوف والذعر ويطبق عليهم اليأس القاتل . ولكن ما يلبث الأمل أن يتسرب إلى نفوسهم عند سماعهم لبكاء الطفل الوليد ، ظناً منهم أن الطفل ربما انخرط فى البكاء عند مشاهدته شخصاً آتياً لنجدتهم . وتنتهى المسرحية ببقائهم على حالهم من اليأس دون وصول من ينقذهم أو من يمد لهم يد المساعدة .

وفى مسرحية **الطائر الأزرق** (1909) نجد أن الفكرة الرمزية هى **السعادة** ، وتدور أحداثها حول طفلين أحدهما يدعى **أميثيل** Amythyl والثانى **تيلثيل** Tylthyl ، يسافران فى رحلة خيالية إلى بلاد عجيبة ساحرة للبحث عن السعادة ، ويصادفان فى طريقهما أشياء (مثل الخبز والسكر) وحيوانات تتجسد جميعها أمامهما على هيئة أشخاص من البشر . ثم يكتشف هذان الطفلان أخيراً السعادة متجسدة فى صورة عصفور أزرق يمثل «**عالم الذاكرة**» ، والمسرحية بوجه عام تزخر بعمق الخيال والأساطير التى تغلف جوها .

وفى مسرحية **بلياس وميليزاندى** Pelléas et Mélisande (1892) نجد أن الفكرة الرمزية هى **الحب** ، وفيها يعثر الأمير «**جولو**» Golaud على الفتاة «**ميليزاندى**» التى ضلت طريقها فى إحدى الغابات وطفقت تبكى بالقرب من أحد الينابيع ، فهدأ من روعها ثم اصطحبها إلى قصر جده الملك **أركال** وتزوجها ، ثم تقع «**ميليزاندى**» بعد فترة من الزمن فى حب شقيق زوجها المدعو «**بلياس**» الذى يبادلها حباً بحب . وفى أحد الأيام كان «**بلياس**» وحبيبته «**ميليزاندى**» يتنزهان فى ربوع حديقة غناء ساحرة ، وكانت «**ميليزاندى**» تلهو بخاتم زواجها فإذا بالخاتم يسقط منها فى ينبوع ماء ، ولكن «**ميليزاندى**» لاتجرؤ على أن تبوح لزوجها بالحقيقة ، فتخبره فحسب بأنها فقدت خاتم زواجها عندما كانت تبحث عن القواقع والأصداف بالقرب من ساحل البحر ، ومن ثم يطلب الأمير «**جولو**» من أخيه «**بلياس**» أن يصحب «**ميليزاندى**» للبحث عن الخاتم المفقود .

وفى مشهد تالٍ نشاهد الجميلة «**ميليزاندى**» تطل من نافذة برج القصر ، ويتدلى شعرها الطويل المسترسل إلى حيث يقف حبيبها «**بلياس**» أسفل النافذة ، فيقوم بمداعبة شعرها فى حنان ، ويظل كلاهما صامتاً وهما يتطلعان إلى الصخور فى سكون . ثم يظهر قطيع من الأغنام التى تشرع فى الثغاء ، ولكنها تصمت فجأة لأنها أدركت أن الراعى يقودها فى طريق لاتؤدى بها إلى حظائرها ، بعدها يلتقى «**بلياس**» بمعشوقته

«**ميليزاندى**» فى الحديقة ويتبادلان العناق والقبلات ، ويفاجئهما الأمير «**جولو**» على هذه الحال فتثور ثائرته ، ويقدم فى ثورة غضبه على قتل شقيقه «**بليـاس**» وعلى إصابة حبيبته «**ميليزاندى**» بجرح نافذ . بعدها تذهب «**ميليزاندى**» إلى القصر وجرحها ينزف ، وهناك تضع طفلتها التى كانت حاملاً فيها ، ثم تداهمها من بعد ذلك آلام الاحتضار بفعل الجرح المميت الذى أصيبت به ، وحينما يفد إليها الأمير «**جـولو**» ليرجو عفوها ويحاول حملها على الاعتراف بإثمها وخيانتها ، تلوذ بأهداب بالصمت وتلفظ أنفاسها الأخيرة دون أن تنبس ببنت شفه .

وتعد هذه المسرحية مثالاً حياً على اتجاهات المسرح الرمزى ، فلاتحديد فيها للزمان ولا للمكان ، كما أن تعليمات إخراجها مسرحياً تقتضى إلغاء كل أنواع الأثاث وكل مالايلزم من قطع الديكور ، وأن يحل محل هذا كله جو فنى من الألوان المتدرجة والأزياء المسرحية الموحية ، بالإضافة إلى أن المخرج قد لجأ إلى إطفاء الأنوار تماماً فى قاعة المسرح أثناء العرض المسرحى . وفضلاً عن ذلك فإن شخصيات مسرح «**مـاترلنك**» تكاد أن تكون غير مادية ، فهى أشبه بهؤلاء الذين يسيرون أثناء نومهم على حد تعبير «**ماترلنك**» نفسه ، وعندما يستيقظون يبدو لنا أنهم يفيقون فجأة من حلم مروع أو كابوس مخيف ؛ أما فكرة هذه الشخصيات عن العالم فهى فكرة قوامها الدهشة وأساسها الاستغراب والتعجب . والموت هو الذى ينتظر هذه الشخصيات فى خاتمة المطاف ، ليحملها بطريقة حتمية إلى نهاية غامضة ، كما أن السعاد تكون قاب قوسين أو أدنى من الشخصيات الرمزية ، ولكنها لاتلحظها أو تتم الحيلولة بينها وبين الوصول إليها .

ثالثاً : الواقعية عند هنريك إبسن Henrik Ibsen (1828 - 1906) :

والكاتب المسرحى المشهور «**هنريك إبسن**» نرويجى الأصل ، ولكنه أمضى ما يقرب من خمسة وعشرين عاماً من عمره خارج مسقط رأسه ، فى النمسا وإيطاليا وألمانيا ، رغم أن كل مسرحياته تقريباً – فيما عدا مسرحيتى «**الإمبراطور**» و «**قيصر من الجليل**» – تدور أحداثها فى النرويج . وكانت بداية حياة «**هنريك إبسن**» بالغة الصعوبة ، إذ اضطر – بعد مولده فى 20 مارس عام (1928) فى بلدة **اسكين** Skien – إلى ترك الدراسة وعمره خمسة عشر عاماً ، ليعمل مساعداً فى صيدلية بمدينة «**جريمشتاد**» ، نظراً لأن والديه كانا رقيقى الحال . وظل «**إبسن**» يجمع بين عمله هذا وبين دراسته إلى أن أنهى المرحلة الثانوية إبان صيف عام (1850) ، وفى تلك الفترة

نشـر «إبسـن» عدة مقالات فى الصحف ، وألف أول مسرحية له ، وهى عبارة عن دراما شعرية فى ثلاثة فصول بعنوان **كاتيلينا** Catilina ، نالت فيما بعد ثناء النقاد .

ولقد كانت ظروف حياة «**إبسـن**» الأسرية سبباً فى أن يشب على الثورية والتمرد، نظراً لأنه لم يتقبل بسهولة أن يعامله أحد على أنه شخص فقير مغمور ، ومن هنا جاءت صلته بكثير من الثوريين فى أوروبا . ولقد اعتقد «**إبسن**» أن بوسعه – عن طريق الكتابة الأدبية – أن يندد بأولئك الأثرياء البورجوازيين الذين طالما احتقروه وهونوا من شأنه . ولقد بدأت حياة «**إبسن**» الأدبية حوالى عام (1866) ، حينما كتب قصة ساخرة منظومة شعراً بعنوان **براند** ، كانت تلهمه فى كتابتها عقرب وضعها داخل كوب كان يبقيه أمامه على المائدة . وكانت رغبة «**إبسن**» فى أن يصبح كاتباً مسرحياً رغبة مثيرة للدهشة ، وخاصة فى بلد لم تكن له تقاليد مسرحية مميزة أو واضحة المعالم . أما عمله الأول «**كاتيلينا**» فكان مستلهماً من تاريخ روما القديم على عصر شيشرون ، ومن الأحداث السياسية التى وقعت فى بلاده عام (1848) ، ولقد طبع هذه المسرحية على نفقته الخاصة فقدر لها الرواج ، نظراً لقلة الأعمال المسرحية المنشورة خلال تلك الفترة .

وفى عام (1852) أسس عازف الكمان المشهور **أول بول** Oll Bull مسرحاً قومياً فى مدينة «**بيرجن**» ، واختارت إدارة هذا المسرح «**هنريك إبسن**» ليكون مستشاراً فنياً لفرقتهم المسرحية . ثم استطاع «**إبسـن**» بعد ذلك أن ينال تدريباً كافياً بالمسرح الملكى فى «**كوبنهاجن**» ثم فى «**درسدن**» بألمانيا ، الأمر الذى أفاده كثيراً وجعله كاتباً مسرحياً متميزاً متمرساً بالتجارب والعروض المسرحية الفنية . ولقد أنتج «**إبسن**» إبان تلك الفترة مسرحيات ذات طابع قومى شعبى تم عرضها على مسرح مدينة «**بيرجن**». ولقد كان لزوجة كاتبنا الكبير «**إبسن**» – المدعوة **سوزانا تورسين** – أثر كبير فى تبنيه لقضية الدفاع عن حقوق المرأة ، وفى اتجاهه كذلك لتناول قضايا المسرح الاجتماعى ووضع المرأة فى المجتمع ، رغم أن «**إبسن**» نفسه كان بوجه عام خجولاً فى تعامله مع النساء . ولقد حظى «**إبسن**» فى أواخر حياته بقدر وفير من مظاهر التقدير وآيات التكريم التى خففت من عزلته وخجله القديم بسبب فقره ، فاستطاع فى أخريات أيامه أن يعيش حياة الأثرياء ، وأن يعين ابنه **سيجورد** فى إحدى الوظائف الدبلوماسية المرموقة . ولقد استمر «**إبسن**» فى كتابة مسرحياته حتى عام (1900) حين أصيب بالمرض وتوقف عن التأليف ، ثم قضى نحبه فى 23 مايو عام (1906) ، وشيعت جنازته فى احتفال رسمى مهيب .

ولم يكن «**هنريك إبسن**» كاتباً يتميز باتجاه فكرى أو «**إيديولوجى**» ثابت ، إذ لم يعتبره أهل النرويج من بنى جلدته كاتباً سياسياً ، ولكن النقاد اعتبروه كاتباً ثورياً بعد عرض مسرحيته «**كاتيلينا**» ، أما «**اليمينيون**» فى بلده فقد أثنوا عليه بعد أن قرأوا مسرحيته **حلف الشباب** . وأيا كان موقف النقاد والناس منه ، فإن «**إبسن**» – مثله فى ذلك مثل أى كاتب درامى عظيم – لايشغل نفسه على الدوام باتجاه سائد لفترة زمنية ما دون سواه ، ولايحب أن ينضوى تحت لواء مذهب من المذاهب ويتشيع له فى تحمس ومغالاة ، بل ينحاز إلى مايراه صواباً ويهاجم مايراه سيئاً أو خاطئاً . فلقد سخر من الأثرياء فى شخص القنصل **برنك** فى مسرحيته **أعمدة المجتمع** ، وهاجم الكنيسة فى شخص راعيها **ماندرز**، وندد بأحد الزعماء اليمينيين الذى يدعى **هوكرول** فى مسرحيته **روزمرز هولم** . ومن الجدير بالذكر فى هذا الصدد أن «**إبسن**» لم ينضم طوال حياته لأى حزب من الأحزاب السياسية ، وكان يقول حين يسأل عن سبب ذلك ما يلى :

«**إننى اعتبر نفسى وثنياً فى مجال السياسة ، حيث إننى لا أعتقد فى القوة التحررية للسياسة ، ولا أثق فيمن يمارسون السلطة ، كما أننى – فضلاً عن ذلك – لاأعتقد فى نزاهتهم ولاأثق فى نواياهم**» .

و «**إبسن**» – فى ذلك – يذكرنا بالكاتب المسرحى الإغريقى **سوفوكلس** الذى عزف عن تقلد المناصب السياسية فى مدينته أثينا التى كانت تزخر بالسياسيين من كل نوع وصنف ، وكذا بكاتبنا الكبير **توفيق الحكيم** الذى تعفف عن الانخراط فى الحياة السياسية وعن الانضواء تحت لواء الأحزاب فى عصره إلى أن لقى ربه .

وعلى أية حال ، فإن «**إبسن**» يعتبر نفسه مدافعاً عن الحرية ، ولكنه يعتقد أن رجال السياسة يعملون من أجل مواطن ينتمى جغرافياً إلى دولة معينة ، فى حين أنه يعمل جاهداً من أجل الإنسان فى كل مكان ، ومن أجل الفرد فى حد ذاته بغض النظر عن لونه وجنسه ودولته . وهو يقول فى هذا الصدد ما يلى :

«**إننى على ثقة من أمر واحد لاسواه ، وهو أن الإنسان يزداد قوة عندما يكون وحيداً ... فالأقلية دائماً على حق ... والليبراليون هم ألد أعداء الحرية ... ومن الواجب أن يزول كيان الدولة ... هذه هى الثورة التى أود تحقيقها**» .

وتعكس هذه الأفكار ما كان يردده **روبسبيير** ، زعيم الثورة الفرنسية ، من أن الأكثرية تضعف إرادة الفرد وتثلم حدة حماسه ، وأنه يحب أن يخلو إلى نفسه حينما

يريد أن يأخذ القرار ، حتى لاتؤثر الغالبية فى مضاء قراره أو تنجح فى حمله على التراجع عنه ؛ وكان يردد دوماً مقولة مؤدها : «**إننى اتخذ القرار وحدى من غير الآخرين**» . ولقد كانت هذه الأفكار وما يماثلها تتردد فى مسرحيات «**إبسن**» ورسائله فى الفترة الواقعة ما بين عام (1885) وعام (1886) ، وبالتالى فقد كان رد فعل الجمهور الذى يشاهد مسرحياته – ومعظمه من البورجوازيين – هو الاستياء والضيق والازورار وعدم التقبل . ورغم هذه الثورية البادية فى أقواله ، فقد كان «**إبسن**» يعارض ما كان يجرى فى فرنسا من أحداث بقوله :

«**إن تلك الأمة الثورية (يقصد فرنسا) قد فقدت معنى النظام والاستقرار**» .

وبالقدر نفسه لم يكن «**إبسن**» يؤيد الأحزاب اليسارية التى كانت قائمة على عهده بالنرويج ، وعلى وجه الإجمال كان «**إبسن**» ثورياً يدعو للثورة ولكن دون هدم النظام القائم ؛ إنه يبغى ثورة من داخل النفس تغير المفاهيم والأفكار دون أن تدمر أو تحطم أو تنتقم . لقد كان «**هنريك إبسن**» صاحب بصيرة نافذة وخيال قوى يتجاوز حدود الزمن ، ولكنه فى أواخر حياته شعر بالحزن والأسى ، فترك الواقع المتجسد ولجأ لعالم الذكريات ، وترك كذلك تصوير الأشخاص القريبين منه ليصور شخصيات من وحى الخيال .

مؤلفات إبسن :

كانت حصيلة مؤلفات «**هنريك إبسن**» خمساً وعشرين مسرحية استغرقت كتابتها مدة خمسين عاماً ، وهى مسرحيات متنوعة فى أسلوب تأليفها ، ويتضح فيها التأثر بالتيارات الكبرى فى الأدب والأوروبى ؛ فعلى سبيل المثال نجد أن مسرحياته المبكرة – مثل «**كاتيلينا**» – وكذلك مسرحياته المستوحاة من أساطير بلاد الشمال قد تأثرت بالاتجاه الرومانسى . ثم تحول «**إبسن**» من بعد ذلك بالتدريج إلى المسرحية الاجتماعية ، وظل يؤلف مسرحياته فى هذا الاتجاه لمدة ثلاث عشرة سنة ، وكانت أولى مسرحياته الاجتماعية التى شهدت تخلصه من النزعة الرومانسية هى مسرحية **أعمدة المجتمع** .

وبوجه عام كان «**إبسن**» يعتقد أن الرومانسية ليست موسيقى أو شعراً فحسب ، بل هى عمل وإرادة فى المقام الأول ، ولكنه بعد هزيمة الدانمرك بدا له الاتجاه الرومانسى بلامعنى ولامضمون ، حتى أنه خجل فيما بعد لعدم تطوعه فى الجيش الدانمراكى إبان الحرب . ثم اكتشف «**إبسن**» أفكاراً ومبادىء – أكثر ثباتاً ورسوخاً من

الرومانسية – فى فلسفة **كيركجارد** ، الذى كان يؤمن بقيمة الفرد وأهميته وموقفه إزاء الجماهير ، التى اعتبرها هذا الفيلسوف مضادة للحقيقة ومعوقة للوصول إليها . كذلك تأثر «**إبسن**» بالنظريات الطبيعية التى ظهرت فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر ، مثل نظريات **دارون** فى التطور والنشوء والارتقاء ، ونظريات **فرويد** فى علم النفس . وتأثر أيضاً بالنقاد الفرنسيين المحبذين للمذهب الطبيعى الذين أكدوا أن الأدب يمكنه تناول تلك النظريات الطبيعية والتعبير عنها . ومن أجل ذلك كان «**إبسن**» يذهب إلى أن الخصال الخلقية الموروثة من جيل إلى جيل تصلح كأساس يبنى فوقه تحليل نفسية شخصياته .

ولكن «**هنريك إبسن**» ظل – رغم هذا التأثر الواضح – بمبعدة عن الاتجاه الطبيعى ورفض أن يكون ممثلاً له فى بلاده ، ولم يكن يتقبل أبداً آراء إميل زولا ، أحد أقطاب المذهب الطبيعى فى فرنسا وأوروبا قاطبة . وكانت النزعة السائدة فى مسرحيات «**إبسن**» هى الميل إلى الواقعية الاجتماعية ، مثلما تجلى بوضوح فى مسرحية **الأشباح** ، وإلى الاتجاه النفسى مثلما ظهر فى مسرحية **البطة البرية** وغيرها . ومن خلال ذلك يتبين لنا أن فن «**هنريك إبسن**» قد مر بفترات من التطور الفلسفى والخلقى على مدى حياته ، إذ أنه تأثر بالاتجاه الطبيعى فى تصويره لشرائح بعينها من الحياة ، وبالاتجاه الرمزى فى عدد من مسرحياته وعلى رأسها مسرحية **بيت دمية**، وهو اتجاه لم يكن يهتم به آنذاك سوى أفراد الطبقة المثقفة ، وبالاتجاه الرومانسى – كما سبق أن ذكرنا – فى المسرحيات التى ألفها فى بداية اشتغاله بالتأليف المسرحى .

ويمكننا أن نقسم أعمال «**إبسن**» وفقاً للمراحل الثلاث التى مر بها إنتاجه المسرحى ، وهى المرحلة التاريخية (1850 – 1875) ، ثم المرحلة الواقعية (1875 – 1881) ، ثم المرحلة الرمزية (1883 – 1897) . وفيما يلى نورد قائمة بمسرحيات «**إبسن**» ، وفقاً لتاريخ نشر كل منها ، مع كتابة عنوان المسرحية بالنرويجية ، ثم ترجمته إلى اللغة الإنجليزية التى اشتهر عن طريقها فى سائر أوروبا :

(1) Catilina = Catilina : **كاتيلينا** (1859) .

(2) Koemehϕien = Hero's Mound : **مثوى البطل** .

(3) Sancthausnatten = Saint Jhon's Night : **ليلة القديس يوحنا** .

(4) Olaf Liljekrans = Olaf : **أولاف** .

(5) Frau Inger til ϕstraat = Lady Inger of Ostrat : السيدة إنجر من أو شترات (1854) .

(6) Gildet paa Solhang = : : (1855) .

(7) Haermaendene paa Helgeland = Vikings of Helgeland :

القايكنج من هيلجلاند (1857) .

(8) Kjaerlighedens Kamedie = Love's Comedy : كوميديا الحب (1858).

(9) Kongsemnerne = the Pretenders : المرائون (1863) .

(10) Brand = Brand : براند (1865) .

(11) Peer Gynt = Peer Gynt : بيرجنت (1867) .

(12) Kejser og Galilaeer = Caesar the Galilian : قيصر من الجليل (1869 - 1873) .

(13) De Unges Forbund = the League of Youth : حلف الشباب (1869) .

(14) Samfundets Stϕtter = Quicksands : الرمال المتحركة = Pillars of the Society = أعمدة المجتمع (1875 - 1877) .

(15) Et Dukkehjem = Doll's House : بيت دمية (1878 - 1879).

(وتم عرضها في أمريكا تحت عنوان : Child Wife)

(16) Gengangere = the Ghosts : الأشباح (1881) .

(17) En Folkefiende = Enemy of the People : عدو الشعب (1882) .

(18) Vildanden = Wild Duck : البطة البرية (1883 - 1884) .

(19) Romersholm = Romersholm : رومرزهولم (1885 - 1886) .

(20) Freunfra Havet = the Lady From the Sea : سيدة من البحر (1888) .

(21) Hedda Gabler = Hedda Gabler : هيدا جابلر (1890) .

(22) Bygmester Solness = the Master Builder : رئيس البنائين (1891 - 1892) .

(23) Lille Eyolf = Little Eyolf : **إيولف الصغير** (1894) .

(24) Jhon Gabriel Borkman = John Gabriel Borkman **جـــون جـــابريل بوركمان** (1895 - 1986) .

(25) Naar vi DØde Vaagner = When we Dead Awaken :

عندما نستيقظ نحن الموتى (1897 - 1899) .

خصائص فن إبسن المسرحى :

كـان «**إبسـن**» يتميز بأنه كاتب مسرحى لايبحث عن النجاح السهل ولايسعى للحصول على اعجاب الجمهور التقليدى ولايبغى الإبهار ، بل كان – على العكس من ذلك كله – يفضل أن يصدم الجماهير ليخرجها عن نطاق الأفكار المألوفة والتقاليد المسرحية التى عفا عليها الزمن . وكان يحقق ذلك عن طريق اختيار موضوعات جديدة غير مألوفة واتخاذ مواقف جسورة لاتعرف الخوف ، فضلاً عن أن مبادئه الخلقية آنذاك كانت تبعث فى نفوس مشاهدى فنه نوعاً من القلق أو الاستياء . فلقد اعتقد «**إبسن**» أن الإنسان الذى يخضع فى سلوكه لتأثير الرأى العام لايكون حراً ، وأنه ينبغى على الإنسان – بدلاً من ذلك – أن يتبع استعداده الطبيعى ، وعندئذ سيهتدى إلى السعادة الحقيقية ويحقق ذاته وشخصيته المستقلة . ويذهب «**إبسن**» إلى أن الإنسان حينما يتبع ذلك النداء الداخلى ، فإنما يضع على عاتقه أن يكافح ويكدح ويتعرض لشىء من الحرمان ، لأن الطريق إلى السعادة – فى رأى «**إبسن**» ليس طريقاً سهلاً أو مفروشاً بالورود ، ولأن الحياة فى نظره ليست حياة الباحثين عن المتع والملذات ، بل حياة السعى وبذل الجهد والكفاح .

ولايكفى – فى رأى «**إبسـن**» – أن يصغى الإنسان للنداء الصادر من أعماقه ويأنس إليه فحسب ، ولكن عليه أن يتصف بمضاء العزيمة وقوة الإرادة ، لأن من لايبذلون الجهد الكافى للخروج من نطاق ذاتيتهم المحدود لايعرفون كيف يجابهون الأخطار بقلب جسور ، ولايتدربون بما فيه الكفاية على اتخاذ موقف ملتزم . وفى اعتقاد «**إبسن**» أن هناك ثلاثة أمور تحول بين الإنسان وبين تحقيق شخصيته المستقلة ، هى : تشتت الذهن ، وضعف العزيمة ، ونقص الإرادة .

وتبدو لنا شخصيات «**إبسن**» – منذ لحظة ظهورها على خشبة المسرح – تائهة حائرة وكأنها مشلولة الإرادة ، وتسعى جاهدة لأن تسلك سلوكاً أفضل ، ولكنها تبوء بالفشل وتعجز عن تحقيق هدفها . ويرجع السبب فى ذلك عند «**إبسن**» إلى أن ماضى

هذه الشخصيات يمتد إلى الحاضر ويلقى عليه بظلاله ويؤثر فيه تأثيراً جوهرياً ، وإلى أن كل خطأ ترتكبه الشخصية تحاول إخفاءه وحجبه حتى لايراه الآخرون . ولكننا سرعان ما نتبين بعد ذلك أن الشخصيات تتمكن من تحديد سلوكها بسهولة ، حينما تشرع من جديد فى اتخاذ مسلك نابع من إرادتها الذاتية ، بعد معرفتها أن ما كانت تصر على إخفائه من أحداث الماضى ، ظل ممتداً ومؤثراً فى مواقفهم الراهنة . وبوسع المشاهد أن يتبين بجلاء أن مكمن الخطأ فى هذه الشخصيات ينحصر فى عدم اتباع الصدق وفى إخفاء الحقيقة ، حيث إن المشاهد يتبين أن هذه الشخصيات قد مارست الكذب على الآخرين ، أو كذبت على نفسها ورفضت أن تدرك بوضوح طبيعة أعماقها ، وعزفت عن أن تستمع إلى الصوت والمنبعث من داخلها . وفى هذا الصدد يعتقد «**إبسن**» أن أعظم حب فى حياة الإنسان هو **الحب الأول** ، لأنه ينبع من ميل حقيقى وعاطفة عميقة ، وأن الاقدام على خيانة هذا الحب خيانة لطبيعة الإنسان، قبل أن تكون خيانة للطرف الآخر .

وبوجه عام فقد وقف «**إبسن**» موقفاً مناهضاً للمحافظين ، لأنه اعتبرهم متصلبين جامدين مجردين من الذكاء والحصافة ، ولايمتلكون الشجاعة ولا العقلية المتنورة المتفتحة ، ولايتصفون بالمرونة أو بالقدرة على التكيف مع معطيات العصر الذى يعيشون فيه . وكان «**إبسن**» حريصاً – عند رسمه لخصال شخصياته – على أن يعايشها وأن يعرفها حق المعرفة ، وأن يقيم علاقة بين المظهر الجسمانى للشخصية وخصالها السلوكية وصفاتها المعنوية ، وكان يهتم بالتفاصيل حتى ولو كانت بالغة الدقة والرهافة . ولم يكن «**إبسن**» – رغم واقعيته التى لاجدال عليها – يهتم بأن تكون الشخصية فى مسرحياته مطابقة للواقع تماماً ، ولم يكن يحرص على أن يضفى عليها ما يجعلها جذابة أو مبهرة للمشاهد ، ولم يكن يحفل بحشد المعلومات المتعلقة بها منذ البداية ، ولكنه كان يستلهم الأحداث التى تتفق مع فكرته المجردة عن الشخصية من الحياة الواقعية ، ثم يقوم بعرضها بحيث تكون معبرة عن خصالها السلوكية عن طريق المغزى والرمز معاً .

ويعتقد «**إبسن**» – كما سبق أن ألمحنا – أن العوامل الموروثة التى تنتقل للفرد من الآباء والأجداد والأسلاف تتحكم – بشكل يكاد أن يكون حتمياً – فى سلوكه ، وتتبدى كسمة أساسية فى تصرفات أسرته بأسرها . وهو بهذا – من ناحية – يعيد إلى الأذهان مفهوم **اللعنة المتوارثة** التى احتفى بها المسرح الإغريقى القديم ، حيث تكفر ثلاثة أجيال من الأسرة عن خطيئة انزلق إلى اقترافها فرد واحد منها ، ومن ناحية

أخرى يردد بعض أفكار المذهب الطبيعى الذى يعتقد كتابه اعتقاداً جازماً فى انتقال الصفات الوراثية من الأسلاف إلى الأحفاد ، وخاصة فى السلوك والتصرفات . وتعتبر العوامل الموروثة عند «**إبسن**» عنصراً مهماً من العناصر الدرامية المحركة لأحداث المسرحية (مثلما نشاهد فى مسرحية **البطة البرية**) .

ومن خصائص فن «**إبسن**» الدرامية أنه يقسم شخصياته إلى مجموعتين أو فئتين : فأما الفئة الأولى فهى الفئة الممتازة فكرياً أو خلقياً ، وهى شخصيات تتسم بالندرة العددية ؛ وأما الفئة الثانية فهى الفئة العادية أو المتوسطة ، وأفرادها يجهلون ضعفهم ولايستثار اهتمامهم بفعل أى تساؤل ، وبالتالى نجد أنهم يعيشون فى عالم الأوهام . ونلاحظ أن الشخصيات الممتازة فى مسرحيات «**إبسن**» تنجز مهامها بكل عزم وتصميم، أما العادية فيصعب عليها تحقيق ذواتها أو شخصياتها المستقلة ، ولكنها يمكن أن تغدو أقل تعاسة وشقاءً لو أنها أدركت حقيقة ضعفها وتمكنت من الهروب من سلبيتها .

وهناك امتزاج لاتخطئه العين بين الواقعية والرمزية عند «**إبسن**» ، حيث إنهما لايعتبران – فى مسرحياته – اتجاهان متعارضان بل عنصران متلازمان . وفضلاً عن ذلك الملمح فنحن نستشعر دوماً أن فن «**إبسن**» فن واقعى ، لأن معالجاته الدرامية تدفعنا إلى الشعور بأنه لاينقل سوى الحقيقة ، وأنه يحاكى الحياة اليومية للبشر ويورد أحاديث الشخصيات كما هى . كما نحس بأن «**إبسن**» يستخدم الواقعية كعامل منشط يغلف مسرحياته بتلك الغلالة الرقيقة من الغموض التى تكسبها سحراً . أما استخدامه للرمز فهدفه أن يوحى بالحقيقة دون أن يضطر إلى التعبير عنها تعبيراً مباشراً قد يكون فجاً . والرمزية التى يلجأ إليها «**إبسن**» تثير صوراً ذهنية أو عقلية ، وتكثف المعانى والمغازى ، وتقوى دعائم الخيال ، وتجعل الواقع سلساً متقبلاً وليس عنيفاً ثقيل الوطأة . وفى واقع الأمر فإن «**إبسن**» يمزج بين الرمزية والواقعية مزجاً ماهراً ، بحيث يخيل للمشاهد أنه يرى مناظر من الحياة اليومية العادية ، وأنه يسمع حواراً منقولاً طبق الأصل عن الواقع ، ولكن الحقيقة تكون على خلاف ذلك ، لأن «**إبسن**» يبذل مجهوداً فنياً كبيراً ليوهمنا بأنه ينقل الواقع بحذافيره أو يجسده تجسيداً حرفياً ، فى حين أنه يصور واقعاً درامياً مقترحاً ولايحاكى واقعاً مادياً متجسداً .

رابعاً : السيريالية Surréalisme :

والمعنى الحرفى لكلمة «**السيريالية**» هو «**الخروج على الواقع**» أو «**التعالى على الواقع**» ، وكان أول من استخدم هذا المصطلح الشاعر **أبولونير** عام (1917) ، ثم

استخدمه من بعده الشاعر **أندريه بريتون** André Bréton ومدرسته عام (1924) . ويعنى مفهوم «**السيريالية**» تحرير الشعر من القواعد الجمالية والخلقية والمنطقية كى يغدو معبراً بصدق كامل عن الفكرة . ومن الجدير بالذكر أن الرمزية كانت أحد المؤثرات المهمة التى أدت إلى ظهور المذهب السيريالى ، كما كان «**بودلير**» – الشاعر الرمزى المشهور – هو النبراس الذى اهتدى بأعماله كثير من الشعراء «**السيرياليين**» الكبار .

ويعد **رامبو** Rinbaud أعظم الشعراء «**السيرياليين**» ، وتأثر فى مؤلفاته بالشاعر الرمزى الشهير «**بودلير**» ؛ ولقد تميزت حياة «**رامبو**» بالتمرد ضد الحب والدين والتقاليد الاجتماعية ، وهو ما أدى به إلى الهروب بشعره من عالم الوعى إلى عالم اللاشعور الذى اعتبره «**رامبو**» الأنا الحقيقية للفنان . ولقد اعترف «**رامبو**» فى أشعاره بذلك التمرد ، وعلل وجوده بأنه يمثل رغبة الشاعر أو الفنان فى البحث عن المثالية والنقاء والجمال ، وبالتالى فقد كانت قصائده تعبر عن عالم غريب من نسج الخيال لدرجة تكاد تقرب فى بعض الأحيان من الهذيان .

وفى الحق أن «**رامبو**» قد قام بثورة فى استخدامه الجديد للكلمات والصور الشعرية والميل الشديد للإبداع والابتكار ، مثل قوله : «**لقد مددت سلاسل من ذهب من نجم إلى نجم**» ، وبالتالى فقد أصبح الأدب عنده هو التعبير عن الدوافع الدفينة للسلوك الإنسانى والكامنة فى اللاشعور ؛ وكان هذا بالنسبة له يعنى رفض الوجه القبيح للحياة العادية المألوفة . إن تكرر أحداث الواقع المألوف عند «**رامبو**» يجعل الملل والرتابة يتسربان إلى حياة الإنسان ، ويصيبانها بالجمود والزيف ، ويسلبان منها الحرارة والحماس والإندهاش الذى يجعل لها معنى ومغزى .

ولقد نشأت عن «**السيريالية**» حركة فرعية فى فلكها ، عرفت باسم **الدادية** Dadaïsme ، وهى كلمة مشتقة من لفظ لامعنى له هو **دادا** dada ، ولقد انتشر هذا الاتجاه فى كل من سويسرا وفرنسا فى المدة من 1916 – 1920 ، وكان يتميز بالتأكيد على حرية الشكل تخلصاً من القيود . ولقد أسس هذه الحركة مجموعة من الشعراء من بينهم الشاعر «**أندريه بريتون**» ، وكان هدف هذه الحركة تحرير الكلمة من استعباد المعنى لها ، بحيث يصبح ما يهمنا منها هو تأثيرها الشاعرى أو العاطفى . وكان السبب المباشر فى ثورة أتباع هذه الحركة والمناصرين لها والمتشيعين لمبادئها ضد الفن التقليدى والأعراف الخلقية والمظاهر الاجتماعية السائدة هى صدمة الحرب العالمية الأولى ، وبشاعة الواقع الأوروبى الذى خلفه الدمار والصراع بين الدول

والشعوب ؛ ولكن هذه الحركة لم يقدر لها الدوام أو الاستمرار فسرعان ما دالت دولتها وزالت بنفس السرعة التى انتشرت بها .

ولقد أدرك شعراء **«السريالية»** وأساطينها أن الاكتفاء بهدم كل شيء بالمعول لن يكون أمراً مجدياً ، بل إنه سوف يؤدى إلى زوال مذهبهم بمثل ما حدث مع الدادية ، وأدركوا أنه ينبغى عليهم أن يقوموا بالبناء على أنقاض ما تم هدمه ، ولذا حاولوا منذ عـــام (1924) تحديد منهج بناء فى حركتهم . وتجلى هذا المنهج فى البيان الذى أصدره الشاعر **«أندريه بريتون»** تحت عنوان **الثورة السريالية** ، ويرى فيه أن اكتشاف الإنسان لتفاهة الحياة أو لتفاهة ذاته أمر يمكن أن يفضى إلى فناء الإنسان أو أن يدفع به إلى التغيير . ومما هو جدير بالذكر أن اتباع المذهب **«السـريالى»** قد أظهروا ميلاً واضحاً تجاه أفكار المذهب الشيوعى وخضعوا لتأثيرها فترة من الزمن ، ولكنهم مالبثوا أن تمردوا على الخضوع التام لها حرصاً على حيادهم واستقلالهم الذى يلتزمون به ويعتزون .

ولقد توالت بيانات المذهب **«السيريالى»** بعد ذلك منذ عام (1929) وحتى عام (1933) ، واتضح لنا منهـا أن **«السيـريالية»** لاتبغى الهروب من الواقع – كما فهم البعض – ولكنها تحاول حل المشاكل الأساسية فى الحياة عن طريق استخدام النشاط العقلى وقوة الأحلام ، ذلك أن **«السيريالية»** تعتقد أن الإنسان – فى العصر الحديث – قد فقد وسائل الاتصال والتواصل مع العالم ومع الطبيعة التى يحيا فى كنفها ، وأن هذا هو السبب فى شقائه وتعاسته ، خاصة وأنه مصر على استخدام مفاتيح لاتصلح للاتصال بالعالم من حوله ولاتجدى فتيلاً . ومع ذلك فأتباع المذهب **«السـيـريالى»** متفائلون ، حيث إنهم يعتقدون اعتقاداً راسخًا أن هدم العقلانية المنغلقة ذات الأفق الضيق ، وإطلاق طاقات أعماق الذات الإنسانية ، وتحريرها من القواعد الشكلية الجامدة ، يمكن أن يؤدى إلى توافق الإنسان مع العالم .

ولقد انتشرت **«السيريالية»** خارج حدود فرنسا ، وامتدت إلى سويسرا ثم إلى إنجلترا ، ثم إلى أمريكا بعد الحرب العالمية الثانية ، وكان **«بريتـون»** ، رائدها وأباها الروحى ، يؤكد أنه يعارض المفهوم القومى للفن ، ويعلن أنه يعلق أهمية كبرى على البحث عن المثاليات فى عصر يتكالب الناس فيه على الماديات ، وبالتالى فإنه يرفض الأفكار المسبقة والأساليب الجاهزة فى الفن .

خصائص السيريالية :

تلجأ «**السيريالية**» فى تعبيرها الفنى إلى **السخرية** أو **الدعابة الساخرة** كوسيلة لمحاربة الخبث الاجتماعى وهدم تفاهات الحياة الواقعية ، وتعتبر «**السخرية**» عند أتباع المذهب «**السيريالى**» أسلوباً للتمرد على ماهو سائد وبداية لمواجهة الحقيقة الجديدة ، وهى بذلك تشبه «**السخرية السقراطية**» التى كان هدفها – عند شيخ الفلاسفة – تغيير المجتمع الأثينى القديم ، وتخليصه من الركون إلى القيم التى ثبت عدم جدواها وتناقضها مع التحليل المنطقى . ومن خصائصها أيضاً اللجوء إلى **عالم الخيال** الذى تتلاشى فيه كل الضغوط ، وتنمحى جميع القيود ، والذى يبدو فيه كل ماهو غريب أو غير مألوف طبيعياً أو مألوفاً ؛ ومن الجدير بالذكر أن «**عالم الخيال**» – عند أتباع «**السيريالية**» – له حقائقه ومدركاته ، رغم أنه لاوجود فيه للحدود ، لأن الحدود من صنع العقل ، والعقل هو الذى يفرضها .

وتلجأ «**السيريالية**» كذلك إلى **عالم الأحلام** ، لأنه فى عالم الأحلام تبدو الأشياء بشكل جديد غير مسبوق ولامألوف ، ولأن الأحلام بالنسبة لأتباع هذا المذهب تحطم حدود الممكن وتلغى المستحيل ، فتسمح للإنسان بناءً على ذلك بمعرفة حقيقة ذاته وبالوصول إلى الحقيقة العظمى . كذلك فإن «**السيريالية**» تلجأ إلى **الجنون** ، لأن الغرابة فى «**عالم الخيال**» وكذا فى «**عالم الأحلام**» تكاد تقترب من هذيان المخبولين ومن حالات الجنون ، فالمصابون بالجنون هم أشخاص ابتعدوا عن الحقائق الخارجية المألوفة للعقلاء ، ولكنهم رغم ذلك أكثر من العقلاء معرفة بحقائق أعماق النفس واللاشعور ، كما أن الخيال لديهم بلاحدود وهم يفهمون عالمهم التخيلى بنفس القدر الذى يفهم به الإنسان العاقل حياته الواقعية .

ثم إننا نجد أيضاً فى «**السيريالية**» **النظرة الجديدة إلى الأشياء المألوفة** ، وتتم هذه النظرة بصورة غير معتادة بهدف تحقيق الصور الناتجة عن «**عالم الأحلام**» بشكل مادى ، وبغرض تجسيد كل الرغبات أو النزعات التى يتم عادة كبتها أو وأدها لدى العقلانيين الصارمين . وأخيراً نجد فى «**السيريالية**» **التأليف الآلى** ، ومؤداه أن الكاتب أو الأديب أو الشاعر يؤلف أعماله بصورة آلية وبحرية كاملة ، دون أى تدخل وبغير أدنى سيطرة من العقل ، وكذلك بدون أن يلقى بالاً للقيم الجمالية أو القواعد الفنية المتوارثة . وهذا النمط من «**التأليف الآلى**» فى نظرهم يؤدى إلى تحرير القوى الكامنة فى أعماق الإنسان ، إذ يتسنى للإنسان عن طريقه إظهار المقارنات الغريبة ، وتبيان الصور العجيبة ، والتعبير عن المشاعر غير المألوفة ، وإطلاق قوى اللاشعور من عقالها ، وحفز طاقات النشاط الفعلى الحقيقى للعمل .

السيريالية والمسرح :

وأهم مبشر «**بالسيريالية**» فى مجال المسرح هو الكاتب **ألفريد جارى** (1873–1907) ، الذى أحدث ضجة فى عالم المسرح ؛ ولقد أساء النقاد فهمه واعتبروه مجنوناً بسبب تحرره التام من التقاليد المسرحية بجميع صورها . والحق إن «**ألفريد جارى**» قد ابتكر أسلوباً كوميدياً جديداً وطبقه فى مسرحيته التى ألفها للمسرح وعمره خمسة عشر عاماً ، وكانت من خمسة فصول وبعنوان **أوبو ملكًا** ، وكان «**جارى**» يرمى فيها إلى السخرية من أحد مدرسيه . وعندما عرضت المسرحية عام (1896) ، قوبلت بالاستنكار من قبل الجماهير وبالرفض والاحتجاج من جانب النقاد.

وفى الفصل الأول من مسرحية «**أوبو ملكًا**» ، نجد الملك «**أوبو**» وزوجته التى تدفعه إلى قتل ملك بولونيا والاستيلاء على عرشه . وفى الفصل الثانى تنجح المؤامرة ويتم قتل ملك بولونيا وابنين من أبنائه ، على حين يفر الابن الثالث مع أمه التى تلقى بعد ذلك حتفها ، فيصمم هذا الابن على الانتقام لأبيه وأمه وأخويه ؛ ثم يتم تتويج «**أوبو**» ملكاً على بولونيا . وفى الفصل الثالث يقوم الملك «**أوبو**» بقتل كل النبلاء ومصادرة ممتلكاتهم ، كما يقتل القضاة ورجال المال والضرائب ، ويقرر أن يحل محلهم فى إصدار الأحكام وجباية الضرائب وجمع الأموال وحسابها . ثم يقوم أحد القياصرة الروس بشن حرب على الملك «**أوبو**» ، الذى ينطلق على رأس حملة حربية لمواجهته فى ميدان القتال تاركاً زوجته وصية على العرش لحين حضوره .

وفى الفصل الرابع يقوم الابن الثالث لملك بولونيا المقتول بإثارة الشعب ضد زوجة الملك «**أوبو**» ، التى تفر والذعر يملؤها إزاء ثورة الشعب إلى الجبال لتحتمى فى كهوفها . ثم تتمخض الأحداث عن اندحار الجيش البولونى الذى كان تحت قيادة الملك «**أوبو**» أمام جحافل الجيش الروسى ، ومن ثم يهرب الملك «**أوبو**» مع نفر من أعوانه المخلصين للاحتماء فى كهف بأحد الجبال ، وهناك يفاجئهم أحد الدببة ويهم بالفتك بهم ، فيهرب الملك إلى صخرة عالية بينما يتمكن أعوانه من قتل الدب الشرس. وفى الفصل الخامس تتمكن زوجة الملك الهاربة من اللحاق بزوجها الملك «**أوبو**» ، ولكن الابن الثالث من أبناء بولونيا المقتول يصمم على مطاردتهما للانتقام منهما ، فيهربان مع أعوانهما إلى شواطىء فرنسا .

ولقد كان من رأى النقاد أن «**ألفريد جارى**» يصور فى شخصية الملك «**أوبو**» شخصاً بورجوازياً جباناً مستغلاً يبغى السيطرة على الشعوب ومقدراتها ، وكانوا يذهبون إلى أن «**جارى**» يهدف بمسرحيته هذه إلى نقد الأساليب الرهيبة التى كانت

تلجأ لها السلطة السياسية المستبدة لسحق المواطنين وقهرهم . والدليل على ذلك أن الملك «**أوبو**» كان يصرخ فى أحد الفقرات المسرحية قائلاً :

«**أريد أن أصبح غنياً ، ثم أقتل كل الناس ، ثم أرحل بعدها بعيداً .. بعيداً جداً**» .

وفى الحق أن مسرحية «**أوبو ملكاً**» تعد نموذجاً على الحرب التى شنها السيرياليون على الواقعية وشنوا بواسطتها الهجوم على التحليل النفسى للشخصيات ، ذلك أن بناءها مفكك وغير متماسك ولامنطقى ، والكاتب يتعمد ذلك تعمداً . أما ديكورات المسرحية فهى غاية فى الاقتصاد والبساطة حتى أن المرء يتخيل أنها مسرحية بلا ديكور ، كما أن الشخصية الواحدة فى المسرحية تمثل طائفة بأسرها من البشر ولاتمثل نفسها فقط . وكاتب المسرحية يتعمد أن يدفع المشاهدين إلى الاشمئزاز مما يرونه أمامهم من دناءة وشراهة وجشع وخسة ونذالة فى عالم تسوده البلاهة والغباء والقحة . مسرح «**ألفريد جارى**» إذن هو مسرح تمزيق الأقنعة وتعرية الواقع المألوف ليظهر على حقيقته بشعاً ومقززاً ، فهو مسرح متمرد على كل ما هو تقليدى ، وثائر على كل ما هو مألوف أو متبع ، وربما يجد فيه الشباب الثائر رمزاً يحقق مرامهم فى التمرد على التقاليد البالية العتيقة ونشدان التغيير باستمرار . إن «**ألفريد جارى**» يريد فى هذه المسرحية أن يحقق ما قاله فى نظريته عن المسرح ا«**السيريالى**» : «**إن تصوير الأشياء المفهومة لايؤدى إلا إلى زيادة إرهاق الذهن واعوجاج الذاكرة ، أما المشاهد الغريبة وغير المعقولة ، فتؤدى إلى تدريب الذهن وتحفيزه وإلى إيقاظ الذاكرة وتنشيطها**» .

ومما هو جدير بالذكر أن «**ألفريد جارى**» يعبر فى مسرحيته «**أوبو ملكاً**» عن مفهوم «**السيرياليين**» الذين يتشككون فى قدرة اللغة على إيجاد التفاهم المنشود بين الناس، ولذلك استخدم فى المسرحية كلمات غريبة وألفاظاً مشوهة مبتورة وأساليباً غير منطقية ، وبالتالى فهو يعد مبشراً بمسرح «**العبث**» الذى ظهر بعد الحرب العالمية الثانية .

خامساً : مسرح العبث Absurd أو المسرح المضاد Anti-Theatre :

بعد عرض مسرحية **فى انتظار جودو** للكاتب المسرحى **يوجين يونسكو** ، قال أحد النقاد : «**إن هذا الاتجاه الجديد فى المسرح يستحق أن يطلق عليه اسم المسرح المضاد (للمسرح التقليدى)**» . ولقد انتشرت هذه التسمية anti-theatre جنباً إلى جنب مع تسميات أخرى مثل **العبث** Absurd أو «**اللامعقول**» أو «**المسرح الطليعى**» .

ويعد هذا الاتجاه الذى انتشر بعد عام (1950) نبتاً متطوراً عن الاتجاه السيريالى . ومن خصائص «**المسرح الطليعى**» أنه مضاد للاتجاه الواقعى ، حيث إنه لايحاكى الحقيقة بل يخالفها ؛ والحقيقة عنده ليست هى الحقيقة النسبية بل الحقيقة العامة التى لها صفة الاستمرار . والمسرح الطليعى يتصف أيضاً بأنه غير عقلانى ولاشأن له بالعالم المنظم المعقول ، بل هو معنى بتصوير العالم المفكك المنحل الذى جنت عليه الحروب والصراعات وهزته الصدمات . والمسرح الطليعى مسرح متحرر من كل القيود ومن جميع التقاليد المسرحية ، فلامكان فيه ولازمان ، ولايتبع أى أسلوب معروف لتحليل الشخصيات ، فضلاً عن أنه متحرر من جميع قواعد استخدام اللغة . وحتى الفعل – الذى هو لحمة الدراما وسداها – يكاد يختفى فيه دخل لجج الفيض العبثى ، فليست هناك حبكة بالمعنى المعروف ، وليس هناك خط درامى صاعد ولامتموج ، وليست هناك بداية ولاوسط ولانهاية ، وليست هناك تطورات ولامفاجئات ولاعقدة ولاذروة ولاتحولات . وعندما تنتهى المسرحية لانجد فيها حلاً لعقدة الأحداث كما يحدث فى سائر المذاهب المسرحية ، وذلك لأن مشاكل «**مسرح العبث**» مشاكل بلاحلول أو غير قابلة للحل .

ولايوجد فى «**مسرح العبث**» إطار يتم وفقاً له تحديد مستوى الشخصيات من الناحية الاجتماعية ، ولايجرى تحليلها نفسياً على يد الكاتب المسرحى ، بل هى عادة مفرغة من كل تحليل نفسى وبلاملامح اجتماعية ، وتكاد أن تكون رموزاً مبهمة . كما أن اللغة فى «**مسرح العبث**» فارغة من المعنى ، ولاتحمل مضموناً من نوع ما ، بل هى تشير إلى العدم أو تؤكد مفهوم عبثية الوجود ، وزيف المنطق العقلى المنظم ، وتبدو فى الغالب رتيبة وآلية ومشوهة . وفضلاً عن ذلك فإن اللغة ليست وسيلة فهم أو اتصال بين الشخصيات ، بل إن كل شخصية تبدو لنا وكأنها تستخدم لغة خاصة بها ، تتحدث عن طريقها إلى نفسها أكثر مما تتحدث إلى سواها .

ويبدو لنا «**مسرح العبث**» على أنه يهدم ويدمر ما هو سائد فحسب ، ولكن كتابه يزعمون أنهم يبنون بنياناً فوق أنقاض ما يقومون بهدمه وتدميره ، كما أنهم يعلنون أن إيجابية مسرحهم تتبدى فى تصويره لقلق البشر وتعاستهم فى عالم لامعنى له ، عالم عاجز عن إرضاء رغبات الناس وطموحاتهم وعن تحقيق السعادة والعدل للبشر ؛ وهو عالم عبثى لايعطى للبشر إجابة عن تساؤلاتهم أو أسئلتهم الملحة التى لايكفون عن طرحها . إن الحياة فى «**مسرح العبث**» لغز مستغلق أمام الإنسان ، والله فى نظر كتاب «**مسرح العبث**» غائب عن العالم ، ولايهتم بأموره ، وكأنه مشغول عنه

يتأمل ذاته السرمدية ، أو كأنه أكذوبة لاجود لها ولامعنى ، ينتظره الناس دهوراً ولكنه لايأتى ولايبالى بأمرهم .

ولايناقش «**مسرح العبث**» مصادر قلق الإنسان ولا أسباب تعاسته ، بل يكتفى بتصوير شقائه بصورة متشائمة ، ويرى كتاب «**مسرح العبث**» فى هذا الصدد أن على الإنسان أن يستخلص التفاؤل من التشاؤم ، فيتخطى بذلك كل ما يعوقه ويكبل حركته، وبالتالى يتمكن من أداء مسئولياته تجاه نفسه وتجاه الآخرين . وتكمن أهمية «**مسرح العبث**» فى العرض المسرحى وليس فى النص المكتوب ، لأنه مسرح يستغل العناصر المرئية إلى أقصى حد فى الإيحاء والتأثير وفى عرض حقائق الحياة الإنسانية ، كما أنه مسرح يزخر بالمؤثرات الفنية المساعدة من إضاءة وديكور وأزياء وأصوات موسيقية ، ويستخدمها بإسراف للدلالة على أن العالم الذى نعيش فيه بعيد كل البعد عن المفهوم العقلى ، وعلى أنه عالم حافل بأحداث غريبة تنأى به عن الواقع المادى.

ثم إن «**مسرح العبث**» مزيج من العناصر التراجيدية والعناصر الكوميدية ، وذلك لأنه يعتبر أن المطلق لاوجود له فى العالم الواقعى ، وبالتالى فلايمكن وجود التراجيديا أو الكوميديا بشكل منفصل تماماً ، حيث إن ما هو تراجيدى يمكن أن يصبح كوميدياً فى آن واحد وبالعكس ، فوجود الإنسان فى العالم – فى حد ذاته – مأساة تدعو إلى الشفقة ، ولكنه فى الوقت نفسه ملهاة تدعو إلى السخرية وتدفع إلى الضحك. وبالتوازى فإن كون العالم بلامعنى أو مغزى أمر مأساوى ، ولكن الاهتمام بهذه المأساة أكثر من اللازم والجزع من أجلها أمر يدعو للسخرية والاستهزاء . وعلى ذلك فإن الأسلوب الكوميدى الساخر فى «**مسرح العبث**» – فى حد ذاته – وسيلة لتحرير الإنسان مما هو مألوف سائد ، وطريقة لكسر الجمود والكشف عن عبث الوجود وتعاسة البشر .

تطور مسرح العبث وكتابه :

ولقد لجأ معظم كتاب «**مسرح العبث**» إلى الميثولوجيا (= الأساطير) بوصفها تراثاً يصلح للرموز وللخيال ولقضايا المسرح الطليعى بوجه عام ، وذلك لكى يستوحوا منها موضوعات تتسم بالحيوية ، يمكن أن يضفوا عليها ثوب المعاصرة أو يتمكنون عن طريقها من الإسقاط على أحداث عصرهم الزاخر بالتحولات . ومثل هذه المسرحيات ذات الطابع الأسطورى من شأنها أن تعيد الشباب إلى الخرافات القديمة ، وأن تحملها معان ميتافيزيقية ودلالات خلقية تلائم الحياة الزاخرة بالألم والقلق فى

عصرنا الحديث . ومن أمثلة الكتاب الذين عالجوا موضوعات ميثولوجية فى مسرحياتهم الطليعية نذكر : **أندريه جيد** الذى كتب مسرحية **أوديب** التى استقاها عن المسرح الإغريقى القديم ، ومسرحية **سادول والملك كاندول** التى نقلها عن التراث الأسطورى الأوروبى ، وصور فيها الأوهام القديمة عند امتزاجها مع الأوهام الشخصية .

وهناك أيضاً الكاتب المسرحى **بيلادان** الذى ألف مسرحية **أوديب وأبو الهول** التى تعالج ثيمة الملك **أوديب** فى الأساطير الإغريقية ، ومسرحية **بروميتياد** التى تعالج أسطورة التيتان «**بروميثيوس**» سارق النار المقدسة من السماء . ولقد ألفها «**بيلادان**» فى شكل ثلاثية على غرار الكاتب المسرحى الإغريقى «**أيسخيلوس**» ، واتبع فى معالجتها أسلوب «**ڤاجنر**» الذى يزاوج بين المسحة الصوفية والنزعة الروحانية المسيحية . وهناك أيضاً المؤلف المسرحى **جان كوكتو** الذى ألف مسرحية **أنتيجون** (1922) المستمدة من المسرح الإغريقى (سوفوكليس) ، ومسرحية **أوديب فى الآلة الجهنمية** (1934) ، ومسرحية **أورفيه** (1929) عن المنشد الأسطورى الإغريقى «**أورفيوس**» الذى كان يروض الحيوانات والوحوش بموسيقاه العذبة الشجية . وكان «**جان كوكتو**» يصور فى مسرحياته هذه الأبطال الإغريق الأقدمين وهم يعبرون فى شكل درامى عن أكثر مشاكل العصر الحديث غموضاً وتعقيداً .

وهناك أيضاً الفيلسوف والكاتب المسرحى **جان بول سارتر** الذى ألف مسرحية **الذباب** ، وعالج فيها جريمة «**أورستيس**» بن أجاممنون ، الذى أقدم على اغتيال والدته انتقاماً منها لقتلها لوالده ، وناقش من خلالها مشكلتى الحرية والعدالة . وكذلك الكاتب المسرحى **جان جيرودو** الذى أثرى المسرح بمسرحيات عديدة استمدها من الميثولوجيا الإغريقية التى طوعها لمناقشة القضايا المعاصرة له ، وهى : مسرحية **إلكترا** التى يصور فيها الشخصية الإنسانية ذات الجنان الثابت التى تقابل كل أمر بالبسمة والتفاؤل. ومسرحية **أمفتريون** 38 (1929) التى تروى قصة تراجيكوميدية عن مأساة «**أمفتريون**» زوج ألكمينى – أم «**هرقل**» – الذى اكتشف حب كبير الآلهة زيوس لزوجته . ومسرحية **حرب طروادة لن تقع** (1935) التى تتحدث عن أحداث حرب طروادة الأسطورية .

وهناك أيضاً الكاتب المسرحى المشهور **جان آنوى** الذى ألف مسرحية **ميديا** (1946) وربط فيها داخل الثيمة الأسطورية بين العبقرية القديمة والحساسية الحديثة ، وكذلك مسرحية **يوريديس** (1942) التى يتناول موضوعها «**يوريديكى**» حبيبة المنشد الأسطورى أورفيوس ، والتى هبط المنشد إلى العالم السفلى (= هاديس) لإنقاذها من

براثن الموت ، ولكنه فقدها لعدم التزامه بوعده لإله الموت من تفادى النظر خلفه لرؤيتها ، ولكن الشوق غلبه للنظر إليها ففقدها . ثم كذلك مسرحية **أنتيجون** (1934) التى صممت على دفن جثة أخيها وذاقت الموت بسبب ذلك .

وهناك أيضاً الكاتب المسرحى ذائع الصيت **يوجين يونسكو** ، وهو كاتب ارتبط «**مسرح العبث**» عموماً باسمه وبمسرحياته ، وألف مسرحيات **فى انتظار جودو** ، **الخراتيت** ، **الكراسى** وغيرها . كل هؤلاء الكتاب وجميع هذه المسرحيات يثبتون أن الأسطورة القديمة لاتفقد رونقها ولابهاءها ، ولاتنطمس عصريتها ، كما يؤكدون أن المسرح الحديث – وبالذات المسرح الطليعى – أقرب من سواه فى إدخال الاتجاهات الرمزية والميتافيزيقية إلى موضوعاته . إن الأسطورة هى لحمة المسرح وسداه منذ نشأة الدراما على عهد الإغريق القدامى ، وهى عالم رحب ثرى تخضع أحداثه – وفقاً لما قاله «**أرسطو**» – لقانون «**الضرورة أو الاحتمال**» ، وبالتالى فهى أنسب من الواقع المحدود فى عرض الأحداث الممكنة ، حيث إن الدراما هى فن الممكن لافن الموجود .

خاتمـــة :

وبعد هذه الرحلة من الطواف مع بعض المذاهب المسرحية والاتجاهات الدرامية المتنوعة ، من الضرورى أن يحس القارىء بأن المسرح عالم رحب ثرى لايستطيع النقاد أن يستنفدوه ، أو أن يضعوا أيديهم على كل ما به من أصداف ولآلىء ودرر ، مهما أوتوا من العلم وسعة الاطلاع وعلو الكعب ورسوخ القدم . فالنصف الأول من القرن العشرين شهد اتجاهات شتى ومذاهب متعددة يصعب حصرها ويتعذر الحديث عنها فى عجالة، فهناك الاتجاه الطبيعى الذى يمثله **استرندبرج** فى ألمانيا (1849 – 1912) ، و **مكسيم جوركى** فى روسيا ، كما يمثله أيضا كل من **هاوبتمان** و **سودرمان** فى ألمانيا ؛ والذى كان من أشهر منظريه ونقاده **هيبوليت تين** فى فرنسا ، وكان رواده فى فرنسا كل من **إميل زولا** و**ألكسندر ديماس الابن** .

وهناك الكاتب الإيطالى الفذ **لويجى بيرانديلو** ، ممثل الواقعية الجديدة فى أوروبا بعد «**هنريك إبسن**» ، والذى اهتم بالتعمق فى تحليل الشخصيات على المستوى السيكولوجى ، وفى التنقيب فى الوقت ذاته عن منطقة اللاشعور . ومن أهم مسرحيات «**بيرانديلو**» وأكثرها شهرة مسرحية **ست شخصيات تبحث عن مؤلف** ، ومسرحية **هنرى الرابع** ، ومسرحية **هذا المساء سوف نرتجل** . وهناك أيضاً الكاتب الواقعى المجدد

أنطون تشيكوف الذى ألف مسرحية **بستان الكرز** ، ومسرحية **الخال فانيا** وغيرها ، وكان علامة فارقة فى تاريخ المسرح العالمى . وهناك الكاتب فائق الشهرة بأسلوبه ومواقفه وفكره ، وأعنى به **برنارد شو** الذى ألف مسرحيات **بيجماليون** ، **كانديد، أندروكليس والأسد** وغيرها من المسرحيات الناجحة .

وهناك أيضاً الكاتب الألمانى الذى أحدث ضجة فى أوروبا والعالم بأسره بنظريته الشهيرة عن «**المسرح الملحمى**» ، الذى يهدف به إلى تجديد الدراما بشكل يجعلها تخدم الإيديولوجية ، وأعنى به **برتولد بريخت** الذى ألف مسرحيات : **الأم شجاعة** ، **دائرة الطباشير القوقازية** ، **الاستثناء والقاعدة** ، وغيرها من الأعمال الممتازة. وكان «**بريخت**» فى أول الأمر فوضوياً ، ثم اعتنق «**الماركسية**» ، وبناء على ذلك اضطرته النازية للخروج من وطنه والنزوح إلى مختلف بلدان أوروبا . وهناك أيضاً الكاتب المسرحى الفذ **فرانز كافكا** الذى تتحدث مسرحياته عن المسخ كظاهرة تجسيدية لفكرة درامية هى تشوه حياة الإنسان المعاصر ، وتحوله إلى صورة حيوان أو حشرة أو مسخ شائه مخيف ، وهو اتجاه نما داخل «**المسرح الطليعى**» .

إن المسرح عالم تحار فيه العقول وتذهل من ضيائه الألباب ، وهو مثل دائرة كل نقطة فيها بداية وكل نقطة نهاية ، وكما أن الدائرة هى أكمل شكل هندسى معروف ، فإن المسرح هو أكمل فن ابتكره الإنسان . إذ ظل قائماً ومتجدداً على مدى أكثر من ثلاثة آلاف عام ، دون أن يفقد رونقه أو يخفت بريقة ، ودون أن يفتر الاهتمام به . وعلى مدى عمر المسرح الطويل لم يتوقف كتابه عن التجديد وعن التطوير لحظة واحدة ؛ فمازال «**المسرح التجريبى**» ملء السمع والبصر حتى الآن . ولكن ما يبقى من تجارب المسرح هو الأفضل والأنفع والأصدق والأكثر تأثيراً فى العقل والوجدان . فكم من مؤلفين مسرحيين ماتوا وهم أحياء ، وكم ظلوا خالدين بعد رحيل أجسامهم عن دنيانا الغائبة ! وكم منهم من صنعوا ضجة لانظير لها أثناء عرض مسرحياتهم ، ولكنهم تواروا تماماً واحتجبوا عن الأنظار الآن بحيث لم يعد هناك شخص يعرف أسماءهم ولا أعمالهم سوى مؤرخى المسرح ونقاده ! ومادامت دنيا البشر باقية فيسظل المسرح هو القبس الذى ينير دنيانا بإنجازاته الرائعة ، وبفكر كتابه الذى لايتقادم ولايتطرق إليه الهرم ، وبجاذبية أساليبه الفنية التى تأخذ بالألباب وتأسر العقول . وما مسرحنا الحديث سوى فتات من مائدته العامرة ، وغيض من فيض حدائقه الفناء ، وقطرة من نبعه الفياض المنهمر .